CARMEN CODOÑER
(coordinadora)

EL COMENTARIO DE TEXTOS GRIEGOS Y LATINOS

CÁTEDRA

La práctica del comentario de textos debe abarcar por igual a las obras literarias en lenguas vivas que a las escritas en lenguas clásicas. Incluso dicha práctica cobra más sentido en estas últimas, pues sólo ella puede devolvernos el sentido cabal, el sustrato cultural e histórico y los valores artísticos que los textos grecolatinos encierran. Precisamente esta tarea se han impuesto, al redactar esta obra, un grupo de profesores de la Facultad de Letras de la Universidad de Salamanca. El resultado de este esfuerzo colectivo no es nada desdeñable. Diferentes géneros analizados, diferentes lenguas y, sobre todo, diferentes presupuestos teóricos, muestran un panorama variopinto de logros y, fundamentalmente, de las posibilidades que conlleva la aplicación de las más modernas corrientes teóricas de la crítica filológica al legado literario del mundo clásico.

C. Codoñer (coordinadora), V. Bécares, F. Pordomingo,
C. Castrillo, R. Cortés, J. C. Fernández Corte, C. Giner,
J. de Hoz, R. Castresana, B. García-Hernández, A. Agud,
F. Romero, G. Hinojo, J. Lorenzo, I. Moreno, A. López Eire,
M. J. Cantó, C. Chaparro, A. Ramos

El comentario de textos griegos y latinos

SEGUNDA EDICIÓN

CÁTEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

CREATIVE COMMONS

© Sociedad Española de Estudios Clásicos. Sección local de Salamanca
Ediciones Cátedra, S. A., 1998
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 41.602-1998
I.S.B.N.: 84-376-0180-0
Printed in Spain
Impreso en Gráficas Rógar, S. A.
Navalcarnero (Madrid)

Índice

PRESENTACIÓN 9

LÍRICA. Introducción 13
Lírica griega. Safo, Fr. 2D = 31 L.-P. 27
Lírica latina. Catulo, 5 47

COMEDIA. Introducción 89
Comedia griega. Aristófanes, *Aves* 737-800 101
Comedia latina. T. Mac. Plauto, *Báquides* 35-108 133

HISTORIOGRAFÍA. Introducción 179
Historiografía griega. Tucídides, III, 82 195
Historiografía latina. Tácito, *Annales* I, 4-6 221

ORATORIA. Introducción 251
Oratoria griega. Demóstenes, *De Corona* 169-170 263
Oratoria latina. M. Tulio Cicerón, *Pro A. Cluentio* 1-8 279

Presentación

Este conjunto de comentarios que a continuación se ofrecen al lector son el resultado de las actividades realizadas a lo largo del curso 1977-78 en el seno de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, y más concretamente de su Sección Local de Salamanca.

La decisión de dedicar todas las sesiones, a partir de enero, al comentario de textos, fue tomada colectivamente, así como la de que los comentarios se agrupasen siguiendo un criterio externo como es el de los géneros literarios, válido para la Antigüedad Clásica en mayor medida que actualmente. Los grupos encargados de eleborar los comentarios se conformaron de acuerdo con la dedicación a uno y otro campo de los participantes, con lo cual quedaba asegurado el nivel científico de las comunicaciones. De este modo se hicieron cuatro grupos: Lírica, Comedia, Historia y Oratoria. Quizá pueda echarse en falta la presencia de la épica y de la tragedia; en el primer caso fue la abundancia de trabajos sobre el tema lo que nos hizo desistir, en el segundo la descompensación evidente entre el tratamiento de la tragedia en Grecia y en Roma. Criterios quizá discutibles, pero que en cierto modo justifican la ausencia de dos puntos claves en la Literatura Clásica.

Las ocho sesiones que dedicamos a este fin, fueron seguidas de discusiones en las que intervinieron los asistentes, discusiones que tal vez han servido para iluminar o completar en la redacción definitiva ciertos aspectos de los comentarios. Esto por sí solo es síntoma de la aceptación del programa trazado como algo que a todos afectaba y del especial interés despertado por el tema: Comentario de textos. En este punto hay que hacer notar que el mundo de la Filología Clásica no es un mundo marginal a los intereses científicos del momento, sino que participa de inquietudes comunes a toda la Filología actual. Y que, en consecuencia, así como un comentario sobre Shakespeare y las reflexiones científicas que lo sustentan pueden y deben ser utilizadas por el comentarista de las tragedias de Séneca, también la situación inversa es posible.

Los presupuestos de que parte un comentario de textos no tienen por qué diferir básicamente por el hecho de tratarse de lenguas no habladas, puesto que el fenómeno de lo literario les afecta por igual.

Partiendo del supuesto de la existencia de múltiples tendencias en el enfoque de un comentario, se pensó que sería interesante que cada una de las comunicaciones fuese preferentemente labor de varias personas, ya que ello supondría, dentro de cada una de ellas, un germen inevitable de discusión que podría resultar fructífero, atribuyendo al trabajo en equipo, en este caso, ese interés sobre todo. Más tarde, la posibilidad de publicación exigió la preparación de introducciones y, siguiendo ese mismo criterio, preferimos que cada una de ellas sirviera de marco al género, y no introducciones aisladas a cada una de las muestras del género en Grecia y Roma. De esa manera el grupo se ampliaba, y los criterios metodológicos aplicados, por ejemplo, en lírica griega y latina por separado al hacer el comentario, se contrastaban y discutían buscando puntos de referencia compartidos al hacer la introducción. En ese sentido queda claro la progresión hacia una abstracción teórica que sustenta el comentario. Se observarán, evidentemente diferencias entre las distintas introducciones en el sentido de que unas respondan de modo conjunto a ambos comentarios, tanto el del texto griego como latino, mientras otras suponen un planteamiento por separado. Las razones de esta diversidad son variadas, aunque casi puede decirse que en último término hay que pensar en la imposibilidad de reducir a un común denominador realizaciones distintas de un único género.

También en lo que se refiere al comentario son divergentes las líneas seguidas por los distintos autores: las aportaciones van desde el «comentario filológico», de tan acusada tradición dentro de nuestros estudios, hasta el comentario «literario», aunque siempre se ha partido del dominio de los métodos filológicos.

Quisiera por último agradecer vivamente la colaboración a todos los participantes y también miembros de la Sociedad Española de Estudios Clásicos en Salamanca que con su asistencia a las sesiones han ayudado y apoyado esta iniciativa.

CARMEN CODOÑER
Presidente Sección Local de Salamanca
de la S. E. E. C.

LÍRICA

VICENTE BÉCARES
FRANCISCA PORDOMINGO
CARMEN CASTRILLO
ROSARIO CORTÉS
JOSÉ CARLOS FERNÁNDEZ CORTE

Introducción

Estas líneas introductorias constituyen un intento de explicación metodológica, de criterios, y justificativa, si fuese necesario, de esa actividad cultural que se llama comentario de textos literarios (o poéticos), especialmente cuando los poemas en cuestión han recibido una atención privilegiada por parte de comentaristas y lectores de todas las épocas.

I. CUESTIONES PRELIMINARES

I.A. **Elección del texto**

En el caso que nos ocupa (Safo 31 LP, Catulo 5), se podría justificar una elección arbitraria de los poemas por el carácter mismo de la poesía. Al ser textos intencionadamente concluidos por el autor, nuestra elección no cuartea la unidad de la obra. No se trata de sacar una parte de un todo, que es la obra literaria, y por esto no es preciso explicar que esa parte se ha elegido con arreglo a unos criterios válidos, no falsificadores del autor ni de su obra.

No obstante, la elección del poema de Safo no se ha hecho al azar, pues si el número de poemas conservados es relativamente grande, su estado es muy fragmentario; si a ello añadimos que el comentario iba destinado en un primer momento a una sesión de Estudios Clásicos, cuyo marco sería rebasado por la discusión de cuestiones laterales a la propia valoración literaria (la discusión de pasajes textualmente muy problemáticos exigiría gran especialización), el campo de elección se veía sensiblemente reducido a unos pocos poemas bastante completos y a la oda a Afrodita, el único que por el momento se nos ha conservado íntegro. Contribuía también a la limitación de nuestras posibilidades el hecho de que esta última cuenta con un estudio muy reciente en español[1].

[1] J. S. Lasso de la Vega, «La oda primera de Safo», *Cuadernos de Filología Clásica*, VI, (1974), págs. 9-93; VII, (1974), págs. 9-80.

I.B. **Crítica textual**

Todo el que se propone hacer un comentario debe fijar el texto, sobre todo si se trata de uno tan maltratado por la tradición como es el de Safo, 31. Si para un autor como Catulo contamos con ediciones que resuelven el problema, de la oda de la poetisa lesbia no poseemos un texto definitivo. En varios versos existen corrupciones e irregularidades diversas junto con otras lecciones ofrecidas por los investigadores modernos, siempre insuficientes. Las posibilidades se reducen, por tanto, a la aceptación convencional de un texto ya dado, o a jugar con todo el sistema de elecciones entre las diversas formas transmitidas y nuevas conjeturas que representa toda fijación de un texto antiguo.

Como nuestra tarea principal no es editar el texto, sino comentarlo, hemos optado por aceptar la edición de Page[1]. Sin embargo, no dejaremos de tener en cuenta las diversas conjeturas. Con esto queremos simplemente advertir que no trabajamos sobre un texto seguro.

I.C. **Traducción**

Ofrecemos una traducción de los poemas pensando en los lectores que no puedan seguir los textos en su lengua original. Lo justo sería no darla desde el supuesto de que toda traducción es traición, pues, aparte de las dificultades filológicas de encontrar las correspondencias en nuestra lengua a la griega y latina, están las particulares de la poesía. Tiene razón Cohen cuando establece una diferencia entre la traductibilidad de los textos literarios y la de los científicos: «El lenguaje científico es en sí traducible y en algunos casos incluso perfectamente traducible»[2]. Se trata sólo de pasar a otro código un determinado contenido. Pero, ¿puede haber traductibilidad de los textos literarios y más concretamente de la poesía? «Todo el problema consiste en saber cuál es el origen de la intraductibilidad poética»[3]. La traducción de la sustancia del contenido es posible, la de la forma no lo es. La diferencia reside en que para un texto científico lo decisivo es sólo el contenido, mientras que para el poético lo es la forma, tanto de la expresión como del contenido. Es ésta la traicionada desde el momento en que toda la riqueza de relaciones y ambigüedades que encierra el poema no se recogen en una traducción. Como mucho se puede, en los casos más felices, recoger algunas, pero de cualquier manera lo que se hace es fijarle un sentido al poema.

---

[1] D. Page, *Lyrica Graeca Selecta*, Oxford 1968, págs. 104-105.
[2] J. Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid 1974, pág. 34.
[3] *Ibíd.*

En cierto modo las actividades del comentarista de textos y del traductor están en relación inversa. Mientras que al primero le está permitido y hasta obligado presentar el mayor número de alternativas, para el segundo toda elección es excluyente. El primero acumula posibilidades, el segundo se ve constreñido por una sola a la vez que por las imposiciones de su propia lengua. Uno debe inexcusablemente descubrir, en determinadas posiciones del poema, correspondencias de orden fónico y semántico (que constituyen una de las principales características del lenguaje poético), el otro, inexcusablemente también, tiene que optar, en ocasiones, por ser fiel a un rasgo fónico relevante, a una oposición semántica o, simplemente, al contenido, con lo que destruye lo poético del original. Digámoslo de forma radical: hay pasajes de muchas traducciones (o incluso poemas enteros) que nada tienen de poético. E inversamente, hay traducciones que tienen mucho de poético, pero poco ya de traducciones. Son, sencillamente, poemas distintos.

II. MÉTODO

II.A. **Descripción**

Los principios que informan nuestro método se definen en el análisis objetivo y formal de los poemas. Con esto queda anticipado lo que nuestra aproximación será y no será.

Estamos ante unos poemas seleccionados y separados del resto de la obra de sus autores. No se trata de entrar en polémica alguna relacionada con la naturaleza del lenguaje poético en general o de las estructuras propias de la Poesía (con mayúscula), porque esto correspondería a un plano de generalidad, la teoría de la literatura, que no puede tener cabida aquí. Dicho de otra forma, no se trata de hacer teoría, aunque la ya hecha ha ampliado nuestra perspectiva a la hora de enfrentarnos con los textos y nos servimos de ella en la medida en que ayuda a explicarlos.

De esta teoría extraemos los siguientes principios:

1) La poesía es de naturaleza lingüística, sin embargo posee características específicas que la diferencian del lenguaje cotidiano.

2) Lo distintivo entre aquélla y éste reside en la diferente funcionalidad de ambos.

3) El lenguaje ordinario, el científico, el no literario en una palabra, privilegia la función referencial; su finalidad se reduce a transmitir un contenido; en el artístico predomina la función poética, es decir, el lenguaje está centrado sobre sí mismo, forma y contenido se hallan indisolublemente implicados; es fin y no medio, y de ahí su esencia permanente e inmutable.

4) En el hecho de estar centrado el lenguaje sobre sí mismo reside su especial sistema de relaciones internas. Esta peculiar estructura es la que ha pretendido formular el conocido teorema de Jakobson: «La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison»[1].

5) De esta formulación que define la naturaleza del lenguaje poético se deduce que la relación básica existente en el poema es la recurrencia de estructuras paralelas o equivalentes.

6) Dado que el lenguaje se encuentra estratificado en diversos niveles, la recurrencia abarca a todos ellos creando posiciones equivalentes. Este principio se concreta en cada ocasión de manera distinta según las peculiaridades del poema elegido. De otra manera, ¿por dónde se ha de comenzar la descripción?

Se puede empezar por un análisis sintáctico que establecería partes en la obra según predominara la sintaxis referencial, preocupada por la claridad temporal y lógica de las relaciones entre frases (abundancia de nexos, anáforas...), la emotiva (exclamaciones, supresiones de términos, valoraciones...) o la conativa (vocativos, imperativos...). A continuación se consideraría el aspecto métrico (metro, cesuras...) y la relación entre clases morfológicas (sustantivos, adjetivos...) y posiciones dentro del verso (inicial, final...). Resalta así lo ya conocido: en el poema se combinan la identidad (de metro o de clases morfológicas) con la diferencia (semántica, fónica...).

Desde Levin[2] se ha puesto gran atención en posiciones equivalentes basadas en la sintaxis. En un plano práctico, de análisis, se ha cuadriculado el poema para mostrar en cada columna los términos equivalentes correspondientes a cada posición: columna de sujetos, verbos, objetos, etc. Sobre estas equivalencias posicionales es posible observar cómo se engarzan formas que pertenecen a otros niveles del lenguaje: el fónico y el semántico. Las posiciones funcionan como marco para formas fónicas o semánticas ya de por sí equivalentes: así, por ejemplo, una aliteración —o repetición del mismo fonema en lexemas contiguos— cobrará especial relieve si ambos lexemas ocupan posiciones equivalentes; y viceversa, si en posiciones equivalentes coinciden términos semánticamente marcados (en relaciones de antonimia, antítesis, etc.) su falta de coincidencia fónica contrastará con los anteriores paralelismos. Pues en cada poema aislado «...les corrélations créés par les couplages mettent en relief les contrastes, et inversement, les contrastes permettent d'échapper au côté mécanique ou banal du jeu des couplages laissé à lui-meme»[3].

---

[1] R. Jakobson, «Linguistique et poétique», en *Essais de linguistique générale*, París 1963, pág. 220.

[2] S. R. Levin, *Estructuras lingüísticas de la poesía*, Madrid 1974, págs. 37 ss. y *passim*.

[3] N. Ruwet, «L'analyse structurale de la poésie» en *Langage, musique, poésie*, París 1972, pág. 169 (nota 1).

Esto tiene consecuencias notables en el estudio de poemas particulares.

En resumen, para iniciar el análisis hemos aprovechado la estratificación del lenguaje en niveles lingüísticos. Cada uno, por separado, manifiesta una configuración diferente en cada poema. Estas configuraciones permiten esbozar una división en partes. Sabemos también que un poema es un delicado juego de analogías y contrastes. Tal interacción es producida, precisamente, porque los criterios de semejanza fónicos o semánticos no siempre se ven respaldados por hechos métricos, de sintaxis, etc. De esta manera cada contexto de un poema se individualiza gracias a una superposición de niveles lingüísticos que nunca coinciden totalmente entre sí: valoramos, pues, en él la simetría y la asimetría.

7) El que todos los signos estén tan estrechamente relacionados entre sí y subsumidos en la función poética predominante, nos lleva inevitablemente a analizarlos sin salirnos del poema. No podemos explicar ninguno de ellos refiriéndonos a lo que individualmente y fuera del contexto denotan, con arreglo al código de la lengua a que pertenecen; el poema no significa nada externo a sí mismo. Como dice Ferraté, «el poema en conjunto es un signo cuyo denotado o referente es la propia connotación del signo»[1]; o Levin, «...cada poema genera su propio código cuyo único mensaje es el poema»[2]. Según se ha visto a propósito de los niveles, en el comentario se trata tanto de explicitar las relaciones entre los signos y el valor actual que adquieren en ellas, como de explicar el valor o valores del poema como totalidad.

8) De la imposibilidad de referir el mensaje poético a un código fijado de antemano y exterior a él, se concluye la ambigüedad de la poesía, motivada, como es sabido, por la inhibición de la función referencial del lenguaje. El mensaje no se borra inmediatamente ni se transciende, enviando a un contexto exterior; es su propio contexto. La consecuencia ha sido enunciada de múltiples maneras; Jakobson: «A un message à double sens correspondent un destinateur dédoublé, un destinataire dédoublé, et, de plus, une référence dédoublée...»[3]; Riffaterre: «...el contexto es reconstruido a partir del mensaje...»[4]

Hemos optado por introducir aquí, como vehículo de la ambigüedad engendrada por el poema, la mención de unos elementos, los *shifters*, que también podrían haber sido estudiados en el punto sexto, al tratar el nivel sintáctico. Son signos lingüísticos cuya referencia es imposible de realizar sin el concurso a la vez del mensaje

---

[1] J. Ferraté, «Lingüística y poética» en *Dinámica de la Poesía*, Barcelona 1968, pág. 386.
[2] S. R. Levin, *op. cit.*, pág. 63.
[3] R. Jakobson, *op. cit.*, págs. 238-239.
[4] M. Riffaterre, *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona 1976, pág. 391.

y del código[1]: tiempos y modos verbales, pronombres personales, deícticos, adverbios, etc., que nos informan con claridad sobre los procesos de la enunciación y del enunciado y sus respectivos protagonistas. Todas estas circunstancias de la comunicación se confunden voluntariamente, por cuestión de principios, principios del lenguaje poético, y con la conjunción de los niveles sintácticos, métricos, posicionales y de sustancia de la expresión y del contenido (fónico y semántico), producen la polivalencia del poema y justifican que se le preste una atención redoblada, plasmada en el comentario.

II.B. **Interpretación**

En la sección anterior, la descripción lingüística, las funciones del lenguaje y la peculiaridad de la función poética han sido glosadas suficientemente.

Consecuencia, entre otras muchas, de esta última función es la ambigüedad que introduce en los niveles lingüísticos: sus analogías y contrastes dentro de cada poema son el primer paso para su multivalencia significativa, que es la que determina la variedad de interpretaciones que ha sufrido.

Una descripción estructural basada en los diversos niveles lingüísticos (fonético, morfológico, sintáctico, etc.) resulta a todas luces insuficiente y de hecho los críticos estructuralistas más minuciosos no se limitan a la descripción exclusiva de elementos y avanzan significados e implicaciones estéticas. El desplazamiento metodológico de la pura descripción a juicios crítico-literarios es evidente y puede plantear problemas epistemológicos, pero, inversamente, el rendimiento práctico del método estructural prueba su validez en su utilidad para lo segundo.

Otra cuestión es la de la pertinencia de este tipo de análisis para la poesía. Sin embargo, el punto de partida definitorio de toda aproximación formal a un texto se fundamenta sobre el principio de que su objetivo es poner de manifiesto estructuras que por aparecer en un poema llamamos estructuras poéticas o poemáticas. Queda, pues,

---

[1] «Tout code linguistique contient une classe spéciale d'unités grammaticales qu'on peut appeler les embrayeurs (shifters): la significación générale d'un embrayeur ne peut être définie en dehors d'une référence au message». R. Jakobson, «Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe» en *op. cit.*, pág. 178.

«...Selon Peirce, un symbole (par exemple le mot français "rouge") est associé à l'objet représenté par une règle conventionnelle, tandis qu'un index (par exemple l'acte de montrer quelque chose du doigt) est dans une relation existentielle avec l'objet qu'il représente. Les embrayeurs combinent les deux fonctions et appartiennent ainsi à la classe des symboles-index». *Ídem*, pág. 179.

«...En réalité, la seule chose qui distingue les embrayeurs de tous les autres constituants de code linguistique, c'est le fait qu'ils renvoient obligatoirement au message». *Ídem*, pág. 179.

clara de esta forma la pertinencia metodológica, pero al mismo tiempo sus intenciones en modo alguno totalizadoras de la descripción: pueden existir en el poema estructuras literariamente poco o nada funcionales en su economía, como, al revés, pasar otras desapercibidas por incapacidad de la lingüística para descubrirlas.

Pues el problema fundamental se reduce a esto: ¿cómo se pasa de una descripción solamente lingüística de un poema a los sentidos poéticos que ha recibido?, ¿son significativos en el mismo plano poético todos los elementos lingüísticos?

El punto de partida en el que nos hemos centrado consiste en el enfoque del poema como estructura lingüística, con especial atención a su ambigüedad.

Además de los elementos constitutivos de esta estructura-objeto, conjunto de relaciones lingüísticas, la obra poética concita todo un sistema de referencias que pueden funcionar como alternativa crítica posible y necesaria desde el supuesto de la insuficiencia de la descripción lingüística estructural. La obra incorpora al suyo propio toda una órbita de sistemas, contexto socio-cultural organizado en ella, que se define en el conjunto de sentidos y reacciones interpretativas que, entre otros posibles, provoca.

Las explicaciones culturales (estéticas, epistemológicas,...) las hacen lectores de distintas épocas. En cierto modo transcienden el poema, superan la función poética, pues hacen alusión a «realidades». Conviene precisar que estas «realidades» culturales tienen una objetividad evidente. Otra cuestión es si exceden los límites del análisis literario, pero nos movemos en la siguiente aporía: la lingüística estructural proporciona bases inequívocas para el análisis poético, pero insuficientes; la crítica a que acabamos de hacer alusión, interpretativa y cultural, es más totalizadora pero menos objetiva.

En relación con esto acuden a nuestra observación los temas del poema —en poesía antigua todavía se trata de algo, al contrario de la poesía moderna, según Cohen[1], cada vez más antirreferencial y poética—. En el sentido en que hablamos aquí, no pertenecen al nivel semántico del mismo, formalizado desde supuestos lingüísticos[2]. Tampoco equivalen a códigos culturales. Estos últimos en su acepción más estricta aspiran a un grado de rigor y de sistematización de que carecen los temas. Por sistemas o códigos culturales entendemos «lenguajes» de una época dada con sus sistemas de conceptos. El psico-

---

[1] Cf. J. Cohen, *op. cit. passim.*

[2] Cf. N. Ruwet, «Sur un vers de Charles Baudelaire», en *op. cit.*, pág. 210: «...les linguistes admettent... que tout ce qui relève de la «connaissance du monde» qu'ont les sujets parlants —connaissance du monde que ne se confond pas avec l'objet de la sémantique— n'est pas de leur compétence. Or, cette connaissance du monde joue évidemment un rôle capital dans la littérature et, pour en rendre compte, les études littéraires devront faire appel à des sciences distinctes de la linguistique, sociologie, psychologie, etc.».

análisis, por ejemplo, es uno de estos lenguajes o referencias sobre los que se proyecta la estructura de la obra literaria. Nuestros temas son, pues, un punto de partida: el amor, la muerte, la magia, etc., en el caso de Catulo. Ocurre, sin embargo, que los diversos comentaristas, traductores e intérpretes, que se ocupan de los sentidos de un poema, fluctúan entre niveles que lindan con la mera paráfrasis, explicación del texto, la intuición —a veces genial— o un elaborado sistema de referencias (sociológico, psicológico...). La labor que se nos plantea es así difícil. El poema provoca respuestas, es fuente de estímulos. Aceptarlas sin discusión, es comprometerse demasiado con sentidos efímeros o insuficientemente elaborados.

El análisis se ve obligado a fluctuar entre dos cotas límite. Por un lado, la semiología. Aceptaría el poema entero como signo, en un nivel primero, que a un segundo nivel se convertiría en significante cuyo significado sería uno de estos lenguajes que nuestra época ofrece. Naturalmente, el control de este segundo lenguaje ya no lo ejercería el poema, sino sus propias normas de validez. Si se aceptara la reducción semiológica se ganaría, seguro, en coherencia y rigor, pero rebasaríamos los objetivos que nos hemos impuesto.

Por otro lado está la descripción lingüística de cuyas limitaciones ya hemos tratado.

¿Cuál es, pues, nuestro cometido? Nos encontramos con «sentidos» en distintos grados de elaboración. En la medida de lo posible mostraremos cuándo el análisis desautoriza esas interpretaciones. En otros casos, como ya hemos dicho, somos impotentes para asignar a determinados rasgos lingüísticos la responsabilidad de los efectos poéticos que los comentaristas han notado. Entre la estructura poética y sus traducciones a sentidos se extiende el abismo, tantas veces señalado, que media entre estructura e historia.

Se puede decir que se han ejercido diversos tipos de actividad sobre el texto literario:

1) Aproximación histórico-literaria.

En una primera etapa, que llamaremos filológica, se atiende a problemas de lenguaje (sintaxis, morfología) que facilitan la exacta comprensión del poema, así como a factores exteriores a los lingüísticos, de tipo cultural, histórico, de *realía*, que arrojan luz sobre pasajes del mismo. Tanto una como otra explicación no son en absoluto específicas de la poesía. Se producen con motivo de cualquier texto antiguo, por el mero hecho de estar escrito en una lengua distinta de la nuestra y en una sociedad también distinta. Son datos objetivos y, por ello, valiosos; y de alguna manera, previos a un enfoque propiamente literario.

Un segundo aspecto igualmente importante de la actividad filológica es el problema del *género*. Interesa poner de manifiesto algunas ideas útiles para nuestro propósito:

Las circunstancias contemporáneas en que una obra surge (histó-

ricas, literarias —tradiciones, influencias—, biográficas) son sin duda alguna *causas* de los rasgos formales que se descubren al investigar intrínsicamente su estructura. El *género*, se ofrece como una síntesis de factores extrínsecos e intrínsecos a la obra literaria. Cualquier producto histórico debe mucho a su época, afirmación evidente. A su contexto cultural. Ahora bien, notemos la ambigüedad del término contexto. Es lo exterior, lo incodificable, lo individualizador imposible de ser aprehendido. A su vez, es lo que precede o sigue, aquello a lo que se hace referencia, lo que encuadra —lingüísticamente— la frase que se considera.

Cuando una obra incluye en el sistema de relaciones formales que componen su estructura la presencia de elementos ambivalentes, que se explican dentro de ella misma y que al propio tiempo, inexcusablemente, remiten a circunstancias contemporáneas, esa existencia bifronte, la conjunción inestable de funciones dentro del poema (que, a su vez, se comprenden mejor cuando se toman en consideración instituciones literarias, culturales, etc. ajenas al mismo), es el *género.*

Se entiende, así, que la investigación histórico-literaria pase insensiblemente de lo propiamente lingüístico o de historia de la cultura a circunstancias biográficas, formación estética y literaria del escritor, y de ellas, consideradas como determinantes, a los rasgos formales de su obra.

Así pues, la filología o el comentario filológico tiene por objeto anotar toda clase de factores lingüísticos y culturales que contribuyan a la explicación de un texto. En este estadio, lo que es válido para una obra poética lo es también para una obra en prosa.

Por otro lado, en cualquier producto cultural, están presentes, como causas del mismo, la historia y cultura contemporáneas y las circunstancias biográficas de su autor. No obstante, en una etapa descriptiva, un poema determinado puede ser considerado con independencia de estos factores históricos y culturales.

Al hablar de independencia no resucitamos las viejas tesis de los formalistas rusos sobre la autonomía de la obra de arte. Unicamente queremos decir que hay muchos enfoques del fenómeno literario y cultural y que una descripción de su estructura es necesaria, a la vez que debe completarse con otras muchas investigaciones convergentes: por eso la historia de las ideas estéticas o de las tradiciones culturales que confluyen en un autor son indispensables para su obra pero son un enfoque diferente de la consideración intrínseca de la misma.

Lo malo es que estas distinciones, inteligibles en teoría, ofrecen dificultades según los casos. Hablamos de la obra, por dentro, internamente, y de su contexto (histórico, cultural, estético, biográfico). La obra literaria tiene algo de citacional. Una cita se entiende, pero en su contexto cobra nuevo sentido. Y el término contexto hace alusión a la vez a lo lingüístico y a lo extralingüístico, a lo que precede o sigue en la cadena hablada a la cita y que incide sobre ella, o a fac-

tores ambientales, externos al lenguaje, pero que modifican su sentido. Pues bien, toda obra es una cita. Y cuando, en su estructura, hay elementos[1] que contraen relaciones internas y remiten, además, a algo exterior que presentan abreviada o lateralmente, nos hallamos próximos al *género*[2].

Este es una síntesis de factores intrínsecos y extrínsecos a la obra de arte. Por su insistencia en los últimos, los estudiosos se deslizan insensiblemente de la obra al contexto: historia, biografía, historia de la literatura, etc. pasan a un primer plano, descuidándose la descripción de la obra misma. Además, consecuencia del deslizamiento, es la traducción de rasgos formales a explicaciones biográficas, históricas..., por lo que, aun en los casos en que la atención a estos aspectos se acompaña de la descripción formal, se tiende —por influencias culturales que habría que explicar— a considerar esta última como mero auxiliar o indicio de la primera.

2) Una segunda actividad es la de los que consideran al poema en su individualidad. Recogen sentidos parciales (no todos). O relacionan estructuras de este poema con otros. O no han hecho una descripción exhaustiva. Como la etapa anterior ésta es imprescindible. Sólo que es parcial.

De estas actitudes básicas frente al texto, que, es obvio, no forman compartimentos estancos, está claro que la última se sitúa a un nivel cualitativamente diferente: mientras que la primera tiene como objetivo básico la búsqueda de «sentidos», la segunda, la que nos interesa, se orienta a un análisis descriptivo de elementos, o propiedades del discurso literario, aceptando el carácter parcial que le hemos reconocido.

Después de estas palabras puede deducirse nuestro procedimiento metodológico. Hablando en general, la diversidad de acercamientos al texto puede dividirse en dos grandes actitudes: la «histórica» o «literaria» frente a la «formal» o «estilística». De la primera, la que analiza la obra desde la perspectiva del autor y de la época, vamos a decir algo más.

Pretender hallar historia en la poesía no sólo es empeño inútil,

---

[1] Piénsese en los llamados *shifters*, *supra*, pág. 6. El género, a caballo entre la lengua (el poema) y el habla (el contexto), sería un tipo de *shifter* literario.

[2] Lo que decimos del género no debe entenderse en general, valga la redundancia, esto es, válido para cualquier género o cualquier época. Lo limitamos aquí al período en que circunstancias ambientales son reflejadas de manera indirecta, como lateral, en el propio poema de suerte que llevan una existencia a la vez literaria y externa. Durante cierto tiempo, en poesía antigua, ésta surgía en una situación determinada, no siendo libre el poeta para expresarse en cualquier circunstancia ni sobre cualquier tema. Cuando esta libertad adviene, paulatinamente, el condicionamiento de situación se convierte en un hecho tradicional, de tradición literaria, y el poeta lo imita por razones que hay que extraer de su propia cultura, por ejemplo estéticas, y no de la cultura originaria en que actuaba el condicionamiento.

es partir de un planteamiento erróneo que la destruye, es, sencillamente, desconocer su función. A priori, ni la poesía tiene que ver con la historia, ni la historia con la poesía. En un poema no se afirma nada externo, no hay verdades o mentiras; no hay hechos, hay sentimientos. Y si hay algún hecho histórico, éstos no pueden ser predominantes so pena de pasar a ser historia. Lo relevante dentro del poema no puede alcanzar la categoría de hecho histórico o se debe afrontar el riesgo de tomar por historia lo que probablemente no lo sea. Este riesgo es mucho mayor en un caso como el de Safo en el que los prejuicios biográficos, románticos, acechan siempre al comentarista. El solo nombre de la poetisa lesbia arrastra consigo unas connotaciones muy difíciles de dejar a un lado.

Lo histórico-biográfico no pertenece al texto en sentido estricto: ni la vida del autor explica el texto ni viceversa; o si lo explican no es algo que interese directamente al crítico, ni es por tanto necesario. En cualquier caso no compensa los riesgos de tal análisis. Por ejemplo: se ha tratado «psiquiátricamente» la oda de Safo. Sin embargo, la obra literaria no es un acto involuntario. Desde el momento en que el poeta puede enfrentarse al poema, elegir las palabras, modificarlo, no existe el derecho a hablar de los complejos de su autor. Quizás lo que no sea más que un recurso técnico, la perspectiva lírica subjetiva, es lo que ha propiciado todas las interpretaciones autobiográficas. No es el primero ni el único caso en que sucede que, porque el poeta utilice el punto de vista de la primera persona, se identifique ésta con él. Recuérdese también, a este respecto, las palabras de Catulo, 16,4-5: ... / *Nam castum esse decet pium poetam / ipsum, versiculos nihil necesse est;* / ... Un poema no es algo espontáneo, mientras no se demuestre que uno determinado lo es. Como fruto de elaboración consciente, es susceptible de todo proceso de ficción[1].

El fundamento lógico del rechazo de la postura historicista reside en la exigencia de un análisis objetivo, es decir, intrínseco del texto, que no puede depender de la hipótesis de una incidencia vital de su autor. El texto tiene sentido por sí mismo y no por referencia a una circunstancia externa. El autor y su obra son dos entes completamente distintos y cada uno con vida propia desde el momento en que el segundo está acabado. Especular sobre la génesis de una obra es labor del historiador de la literatura y no del crítico. Este existe en función del texto, del análisis directo de su estructura interna y no de consideraciones biográficas externas indemostrables.

Con esto no queremos decir que no existan relaciones autor-obra. Es evidente que existen y no podría ser de otro modo: lo que afir-

---

[1] Relaciónese con códigos culturales de la época del receptor; ahí sí cobra su validez el poema, como síntoma tal vez privilegiado para que el receptor ponga en marcha los sentidos que su cultura ha depositado en él. Su validez cultural es innegable. En cambio, su carácter explicativo como «causa» del poema es indemostrable.

mamos es que el carácter de estas relaciones no es textual, sino histórico y erudito y por tanto ajeno a nuestro interés, pero no falto de interés.

En cuanto al *género*, en el caso de la oda de Safo, ha sido transcendental para su tradición crítica, imposible por ello de desechar, aunque esté fuera de nuestra preocupación metodológica.

III. SÍNTESIS

Quedan de sobra claras nuestras preferencias. El núcleo del comentario está centrado en el análisis formal del poema en sus distintos niveles lingüísticos, es decir, descriptivo en un primer acercamiento más que interpretativo (por interpretación entendemos la determinación del sentido total). La interpretación es, naturalmente, posible y para ello contamos con la ayuda de otros filólogos que nos han precedido en esta labor. Lo que no será es evaluativa o valorativa de sus posibles «bellezas». Eso a un clásico se le supone. De esto también se puede prescindir con la seguridad de que, logrado lo primero, el comentario está de sobra justificado.

En suma, los principios en que se apoya nuestro comentario son:

—La traducción puede ser fiel en cuanto transmite la sustancia del significado; en la medida en que el lenguaje poético vulnera o, al menos, no privilegia la función referencial, la traducción, más que nunca, es una traición.

—La descripción lingüística del poema es objetiva, general, necesaria e insuficiente.

—La consideración del poema, en el circuito de comunicación, introduce elementos de habla, fuente, a través de sucesivas mediaciones, de la ambigüedad del mismo.

—El análisis lingüístico de las estructuras de un poema es incapaz de explicar cómo se forman los sentidos «poéticos». Más que nunca hay que insistir en que los sentidos son culturales y han de ser abordados desde bases más amplias que las lingüísticas.

—Los sentidos, por así decir, son la historia del poema. Esta historia es tan objetiva como las estructuras lingüísticas si bien tiene otro modo de ser. Se expone en un lenguaje referencial.

—Cualquier «sentido», por el mero hecho de su formulación, debe ser tenido en cuenta; y sobre su justeza o sobre si se corresponde a determinada «estructura» del texto no podemos decidir con entera exactitud.

—Aspiramos a ser totalizadores; por un lado describimos «lingüísticamente» una estructura; apuntamos elementos que engendran en ella ambigüedad interpretativa. Por otro, anotamos los sentidos que esta estructura vacía ha originado.

—Nuestra aspiración supone que los intérpretes que nos han precedido han sido parciales en la aplicación de los principios que deben informar un comentario poético particular.

—A su vez, la nuestra no es una síntesis suprema. No vemos por qué nosotros, a diferencia de los demás, íbamos a poder librarnos de los condicionamientos culturales de nuestra propia época. Nos halagaría, eso sí, ser un momento, por modesto que fuera, de la síntesis siguiente.

LÍRICA GRIEGA

Safo, Fr. 2D = 31 L.-P.

VICENTE BÉCARES
FRANCISCA PORDOMINGO

Texto *

φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν
ἔμμεν' ὤνηρ, ὄττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδυ φωνεί-
4 *σας ὑπακούει*

καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·
ὠς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὤς με φώναι-
8 *σ' οὐδ' ἔν ἔτ' εἴκει,*

ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα †ἔαγε†, λέπτον
δ' αὔτικα χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἔν ὄρημμ', ἐπιρρόμ-
12 *βεισι δ' ἄκουαι,*

†έκαδε μ' ἴδρως ψῦχρος κακχέεται†, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
16 *φαίνομ' ἔμ' αὔται·*

ἀλλὰ πὰν τόλματον ἐπεὶ †καὶ πένητα†

Traducción

Paréceme igual a los dioses aquel
hombre que enfrente de tí se sienta
y arrobado, a tu vera tus palabras
dulces escucha
y tu risa amorosa; que a mí, lo juro,
me ha herido el corazón en el pecho:
pues cada vez que te miro un instante
mi voz se quiebra,
inerte queda mi lengua y un fuego
penetra al punto sutil en la piel,
por los ojos no veo, los oídos
zumban sin fin,
un sudor frío me empapa, un temblor
me domina total, más que la hierba
pálida estoy; sin fuerza, casi muerta
ya me parezco;
mas no caigas rendida, pues al pobre...

* El texto es el de D. L. Page, cit. Más reciente es la edición de E. M. Voigt, *Sappho et Alcaeus*, Amsterdam, 1971.

Comentario

El poema se nos ha trasmitido en el *Περι ὕψους (De sublime*, X, 3) de Pseudo-Longino en una cita con la que se pretendía ejemplificar la excelencia de Safo en la selección y combinación en un todo de los síntomas de la pasión amorosa (*τὰ συμβαίνοντα ταῖς ἐρωτικαῖς μανίαις*)[1]. Algunos versos por separado se hallan citados en diversos autores antiguos: Plutarco, Apolonio Díscolo, *Anecdota Parisina*, *Anecdota Oxoniensia;* y en un comentario a este poema proporcionado por un papiro recientemente editado[2] han sido anotados desde el 14b al 16 (el papiro no incluye, por tanto, el tan discutido verso 17). Muy valioso ha sido este hallazgo por venir a colmar con *ἔμ'αὔτᾳ* la laguna del final del 16 objeto de tantas conjeturas y manipulaciones por su gran repercusión para el sentido del poema[3]. Esto puede dar cuenta de lo accidentado de la trasmisión, de las dificultades de los editores para reconstruir un texto en el que a lo largo de todos sus versos existen importantes variantes y sobre el que sigue flotando el enigma de su conclusión en el v. 16, o si el 17, dado por Pseudo-Longino, formaba parte en su origen de la oda, con lo que habría que postular al menos una quinta estrofa.

Muy debatida ha sido la autenticidad de este v. 17. En contra de la idea de que inicialmente formase parte del texto, se ha pensado en una corrupción o interpolación debida al propio autor del tratado. Razones a favor y en contra existen: por ejemplo, G. Thomson[4] aduce motivos formales: la unidad, garantizada por la responsión vv. 1-16 *φαίνεται - φαίνομαι* (treinta años antes de la publicación del papiro mencionado conjeturó un *αὔτα*), hace perfectamente completo este poema; y literarios: el verso en cuestión es del todo irrelevante en relación con la cita en que se encuentra, siendo sólo pertinentes 1-16; de ahí que no comprenda el por qué de este comienzo roto de la nueva estrofa. Sin embargo, existen razones contrarias para admitirlo: paralelismos literarios para invocar un motivo de consuelo a continuación de las estrofas del sufrimiento; la traducción, o como quiera llamársele, catuliana, etc. Consecuente con estos puntos de vista, y basándose en la forma externa de otras odas del libro, H. J. M.

---

[1] Para este comentario de Pseudo-Longino cf. G. A. Privitera, «Il commento del *Περὶ ὕψους* al fr. 31 L. P. di Saffo», *Quaderni Urbinati di Cultura classica*, 1969, 26-35.

[2] M. Manfredi, «Sull'ode 31 L.-P.» en N. Bartoletti (ed.), *Dai papiri della società italiana*, Florencia, 1965, 16-17.

[3] Por citar la más importante, *Ἄγαλλι*, vocativo del nombre de una muchacha, gozó de especial fortuna, empezando por Wilamowitz, *Sappho und Simonides*, Berlin, 1966 (1913), pág. 56.

[4] G. Thomson: «Two notes on greek poetry. I: The second ode of Sappho», *Classical Quarterly* XXIX, 1935, 37s. También Kirkwood habla de «ring-form» en *Early Greek Monody*, Londres, 1974, pág. 257, n. 36.

Milne[1] llega a la conclusión de que poseen una estructura paralela a lo que en la actualidad llamaríamos un «rondó». El esquema sería el siguiente: tema - transición - variación - transición - recapitulación. El ἀλλὰ πὰν τόλματον sería según esto una transición a la recapitulación. Recapitulación que este autor reconstruye, y de manera desdeñable por pretender justificar la atribución a un género determinado sobre la base de esta apreciación subjetiva.

Sin pretender agotar los problemas de la crítica textual, nos limitaremos a los dos pasajes más controvertidos.

V. 9. De las lecturas antiguas, el manuscrito parisino griego P 2036 del *De sublime* (siglo X) da para el texto de Longino: ἀλλὰκἄνμὲν-γλῶσαἔαγελεπτὸνδ'; otro apógrafo ἀλλακὰμμὲνη y Plutarco κατὰ μὲν γλῶσσά γε por κατὰ μὲν γλῶσσ' ἔαγε.

Page ha leído del parisino ἀλλ'ἄκαν μεν γλῶσσα ἔαγε, que cuenta con varios puntos oscuros: el del hiato γλῶσσα ἔαγε, que puede no ser tal problema si la pronunciación de la digamma hubiese persistido aún como caso aislado, lo que no es obstáculo para que alguien haya preferido <μ'> ἔαγε (μ' = μοι) a γλῶσσα Fέαγε, las dos contrarias al uso lesbio. Segundo, es inaceptable poner en contacto el adverbio ἄκαν (hom. ἀκήν = ἡσυχῶς, «en silencio») con el verbo ἄγνυμι, por eso Page da también como posibles γλῶσσα πέπαγε y ἄκαν... γέγακε (= ἀκήν... γέγονε) por ser εἶμί, γίγνομαι, ἄγω, los compatibles. No son desechables las traducciones latinas, sobre todo el *infringi linguam* de Lucrecio 3,155 y en menor medida el *lingua sed torpet* de Catulo 51,9, que parecen suponer un κατάγνυμι. Resulta por ello lo más probable un:

ἀλλὰ καμ (ο κἄν) μὲν γλῶσσα ἔαγε

V. 13. No menos dificultades plantea la lectura *inter cruces* del 13 ofrecida por los manuscritos, hasta el punto de no ser inteligible en su totalidad[2]. Longino da ἔκαδεμ'ἴδρῶσψυχρὸσκακχέεται. La variante ἀδεμ'ἰδρὼς κακὸς χέεται, *An. Ox.*, presenta el uso insólito del artículo femenino con ἴδρως, siempre masculino; el κακός se ha entendido como una glosa al ἴδρως ψῦχρος, causante de la corrupción del κακχέεται[3]. Goza de mayor aceptación κὰδ δέ μ'ἴδρως ψῦχρος ἔχει[4].

---

[1] H. J. M. Milne, «The final stanza of *ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ*», *Hermes* 71, 1936, 126-128. R. Lattimore, «Sappho 2 and Catullus 51», *Classical Philology* 39, 1944, 184-187, busca un antiguo tipo poético sobre la base de Safo 16 L.-P., Catulo 51 y el nuestro. En cada caso una experiencia personal es seguida por una generalización que sale de ella.

[2] Para una mayor precisión en estos versos, ver J. Heitsch, «Sappho 2,8 und 31,9 L.P.», *Rheinisches Museum* 105, 1962, 284s; C. S. Floratos, «Observaciones al fr. 31 L.P. de Safo», *Athena* 61, 1957, 223-239 (en griego moderno); A. J. Beattie, «Sappho fr. 31», *Mnemosyme* IV, IX, 2, 1956, 103-111; M. L. West, «Burning Sappho», *Maia* 22, 1970, 307-330.

[3] Beattie, cit.; A. G. Privitera, «Sappho fr. 31, 13 L. P.», *Hermes*, 97, 1969, 267-271.

[4] D. L. Page, *Sappho and Alcaeus*, Oxford, 1955, pág. 19.

κὰδ δέ μ' ἴδρως κακχέεται cuenta con el inconveniente de la repetición del preverbio *κάδ κακ-*. También es verosímil *ἐκ δέ μ' ἴδρως ψῦχρος ἔχει* o *ἐκ δέ μ' ἴδρως κακχέεται*. La que no es posible es la del manuscrito, ni métricamente ni por el sentido de *ἔκαδε*. Ya advertimos que éstos no eran los únicos aunque sí los más graves problemas textuales.

Nuestro poemita está escrito en lesbio, dialecto del grupo eolio, y ello crea una barrera lingüística incluso al conocedor de la lengua griega, más familiarizado con textos áticos. La cuestión de si la lengua en que escribe Safo es el lesbio vernáculo y qué se entiende por «lesbio vernáculo», si un dialecto puro o más o menos contaminado por rasgos morfofonológicos de la lengua épica, no es ésta la ocasión de discutirla; queremos simplemente indicar que la primera concepción es defendida por Lobel[1], que distingue entre poemas «normales» (el grueso de su producción poética) y «anormales» (aquellos que en una alta proporción utilizan rasgos de la poesía épica: morfofonológicos, prosódicos y léxicos). Gomme[2] y Marzullo[3] han criticado este concepto de lengua vernácula como relativo a una lengua estática y aislada, y consideran que muchos de estos rasgos épicos se deben más que a un préstamo literario a la utilización inconsciente de ellos por Safo y Alceo en la medida en que formaban parte de su bagaje lingüístico. Unos procederían del contacto con lenguas vecinas, otros de la lectura y recitación de Homero en la escuela; por lo tanto tendrían cabida en un concepto no tan restringido de lengua vernácula. En cambio, sí nos fijaremos en aquellas expresiones y términos que están delatando claramente el préstamo literario y a Safo como heredera de la poesía épica.

De los rasgos dialectales, específicos o no del lesbio, damos las equivalencias con el ático:

κῆνος: ἐκεῖνος; ἔμμεναι: εἶναι; ὤνηρ: ὁ ἀνήρ; ὄττις: ὅστις; τοι: σοι; ἰσδάνει: ἵζει, ἱζάνει; πλάσιον: πλησίον; ἄδυ: ἡδύ; φωνείσας: φωνούσης; γελαίσας: γελώσης; μάν: μήν; ἐπτόαισεν: ἐπτόησεν; βρόχεα: βραχέα; φώναισαι: φωνῆσαι; ἄκαν: ἀκήν; ὑπαδεδρόμηκεν: ὑποδεδρόμηκεν, ὀππάτεσσι: ὄμμασι; ὄρημμι: ὁράω; ἐπιρρόμβεισι: ἐπιρρομβοῦσι; ἄκουαι: ἀκοαί; παῖσαν: πᾶσαν; ἄγρει: αἵρεῖ; ἔμμι: εἰμί; τεθνάκην: τεθνηκέναι; ὀλίγω: ὀλίγου; ἐμ' αὔται: ἐμοὶ αὐτῇ; τόλματον: τολμητόν.

Cuéntese igualmente para la comprensión con los fenómenos de baritonesis (retrotracción del acento) y psilosis (ausencia de aspiración).

Consta nuestro texto objeto de cuatro estrofas sáficas completas,

---

[1] *ΣΑΠΦΟΥΣ ΜΕΛΗ*, Oxford, 1925, págs. XXV y ss.

[2] A. W. Gomme, «Interpretations of some poems of Alkaios and Sappho», *Journal of Hellenic Studies* LXXVII, 1957, 255 s.

[3] B. Marzullo, *Studi di poesia eolia*, Florencia, 1958, 195 ss. y *passim*.

cuya composición individual son tres endecasílabos más un pentasílabo (adonio) como cláusula.

Prescindiendo por el momento de ese último verso sujeto a conjeturas, que por marcar una ruptura con el continuum poético anterior tampoco resta nada a su integridad, el discurso contenido en los 16 versos restantes se halla aparentemente dividido en dos partes, de las cuales la primera abarca los versos 1-6 y la segunda los vv. 7-16.

Siendo el poema (vv. 1-16) claramente manifestación de unas relaciones personales, la diferencia entre esas dos partes estriba en principio en la presencia de una tercera persona (κῆνος ὤνηρ) en la primera parte, frente a la escueta relación bipersonal yo-tú con que al menos comienza la segunda[1]. Y decimos al menos, porque en realidad la relación yo-tú sólo se explicita en el primer verso de la segunda parte (σ', 7); a partir de aquí es supuesta sólo implícitamente como desencadenante de las sensaciones que experimenta la otra persona, el yo (entiéndase Safo o un trasunto poético de Safo).

Desde Wilamowitz[2] hasta el presente, han sido los problemas del género la piedra de toque de los estudios de este poema, a menudo desde reflexiones globales y externas poco esclarecedoras. Cada vez se habla menos de epitalamio, es cierto, pero con esto queremos recordar la transcendencia crítica de esta cuestión que preferimos aplazar para el final, cuando el análisis descriptivo y pormenorizado del fragmento, o poema, tomado como un todo, nos haya proporcionado los elementos para un juicio más objetivo y libre de la maraña de los resultados contradictorios que sobre ello han aparecido. Una somera aproximación nos va a poner al descubierto los elementos del contenido.

Se ha dicho que el elemento decisivo de estructuración de este poema, las relaciones personales, se realiza en un esquema triangular[3]; pero sólo aparentemente. A decir verdad, la progresión de la oda muestra de modo claro que la predominante es la relación bipolar (tú-yo, muchacha-Safo).

La escena inicial, objetivada, queda delineada en 1-5a; una transición bisagra doblemente orientada, 5b-6, da paso a la segunda parte, 7-16.

En 1-5a, un supuesto tema de *macarismós*[4] sirve para establecer

---

[1] Para la importancia de la segunda persona en la lírica arcaica, y sobre todo en la poesía erótica, como rasgo heredado de la lírica preliteraria, cf. F. R. Adrados, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, 1976, págs. 14 y 247.

[2] *Sappho und Simonides*, cit. Un panorama de la crítica de la poetisa lesbia en H. Saake, *Sapphostudien*, Paderborn, 1972.

[3] H. Saake habla de «personale Dreieckskonstellation» en *Zur Kunst Sapphos*, Paderborn, 1971, pág. 22.

[4] Desde Snell, «Sapphos Gedicht *ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ*», *Hermes*, 66, 1931, 71-90, consecuente con su afirmación, siguiendo a Wilamowitz, de que se trata de un epitalamio, era obligada la presencia del motivo del *μακαρισμός* (felicitación) de la

la triple relación de personas anónimas; de ellas sólo es reconocible la primera (*φαίνεται μοι*). La transición 5b-6 recoge mediante el *τό* parte de la escena e introduce en la descripción patográfica subjetiva[1]. Realmente la transición está representada por 5b-8, que por una parte apunta al factor desencadenante de la emociones, el comportamiento de la joven, lo que indica el *τό* y confirma 7a, y, por otro, inicia la sintomatología, 7b-8. La tercera estrofa, 9-12, continúa la exploración fisiológica: dificultad en la articulación de sonidos, ausencia de percepción, obnubilación. Por fin, 13-16, la última estrofa, sigue con el crescendo hasta el límite vital totalizador, la proximidad de la muerte. El texto queda claramente cerrado por la explícita referencia al primer verso. En v. 17 se iniciaría el motivo del consuelo o resignación, si es que las cuatro estrofas no constituyesen el poema completo.

Esta rápida aproximación al contenido ha dejado patente la división en partes, estructurada sobre las relaciones de los personajes: la de los dos anónimos entre sí y con la autora, Safo misma. En líneas sucesivas no haremos sino precisar dichas observaciones.

La escena que se dibuja en el plano objetivo queda delimitada por la presencia de tres personajes: un hombre, una muchacha y la autora, que se reserva la primera persona gramatical. Safo se coloca a sí misma desde el primer momento en posición de observadora, posición que va a mantener a lo largo del poema.

La primera mirada va dirigida al personaje anónimo *κῆνος ὤνηρ* indeterminado en el *κῆνος* y a la vez determinado en el *ὤνηρ*. El *κῆνος* aleja al hombre a un plano de indeterminación que excluye toda posibilidad de referirlo a un «esposo» o «novio»; el mismo *ἴσος θέοισιν* es una expresión polivalente: el campo en que se puede realizar el parecido con los dioses es muy amplio. Alejamiento que acentúa el *ὅττις*. La ambigüedad se basa en que *ὅττις*, con valor indefinido, está contradicho por el *ὤνηρ*, concreto; y un *ὅττις* relativo sería un uso raro[2]. La ambigüedad puede ser en este caso función poética buscada por Safo. Así, mientras el *κῆνος* y el *ὅττις* alejan al personaje masculino, el *τοι* pone a Safo en relación con la joven.

---

pareja. Para el novio lo sería el *ἴσος θέοισιν*, para la novia la dulzura y el amor que se translucen en la escena. No es más que una opinión inducida a partir del género atribuido; objetivamente nada se puede afirmar.

[1] Mucho se ha empleado esta terminología médica para caracterizar esta oda. Se puefe justificar ante la evidencia de un campo semántico «fisiológico»: *καρδία, γλῶσσα, χρῶς, ἄκουα...*, completado por el «patológico»: *ἐπτόαισεν, πῦρ, ὕδρως, ψῦχρος, τρόμος, χλωροτέρα*. Ambos configuran eso que llamamos la patografía amorosa desde la perspectiva de la primera persona, como indican pronombres y formas verbales correspondientes. Por ej. Saake, cit., titula su comentario «Das patographische Gedicht».

[2] Como en otros casos la interpretación fluctúa entre las dos soluciones: para los partidarios del epitalamio, el *ὅττις* es relativo, para los contrarios un indefinido que marcaría la indeterminación.

La posición de la autora de observadora exterior[1] es lo que le permite llevar a cabo la contemplación admirativa *ἴσος θέοισιν*, atenuado el juicio por un *φαίνεται* que reduce la observación al plano del parecer. En definitiva, una oración iniciada por el indefinido *ὄττις* referido al hombre —un indefinido y no un relativo, como cabría esperar—, puede explicar el anonimato: este personaje masculino puede no ser alguien concreto ni la escena una circunstancia real, de suerte que desde el primer momento, por medio de la generalización formal del indefinido se rechaza toda intención de una personificación concreta.

Delineada la relación poetisa-desconocido, 1-2a, el plano objetivo dibujado por la escena inicial se delimita mediante coordenadas espaciales *ἐνάντιός τοι ἰσδάνει* y el paratáctico *πλάσιον ὐπακούει*; posición receptiva, rígida, escultórica, la de él, su parecido con los dioses resulta así más exacto. Actitud subrayada además por la posición de *ὐπακούει* en el centro del quiasmo formado por *ἆδυ φωνείσας* y *γελαίσας ἰμέροεν* que expresan el comportamiento de la muchacha hacia él. El escenario que se crea con ello marca la pasividad y el carácter marginal del hombre: la pasividad es el rasgo definitorio suyo —el contraste de la vivencia subjetiva frente al desconocido impasible va a ser una de las claves del poema. Ni uno ni otra realizan acciones por sí, su existencia queda configurada en la contemplación de la poetisa que los observa; no es activa esta relación porque no vemos ahora ni en lo sucesivo los efectos ni las consecuencias de una acción cuyos influjos recíprocos serían de esperar: sólo la muchacha muestra sentimientos, que expresan los acusativos adverbiales *ἆδυ* y *ἰμέροεν*, de posible sentido erótico, sin embargo la perspectiva de la contemplación de la escena por Safo los dibuja en una imagen estática. Y es que esta relación no interesa a la economía del poema, esta relación es secundaria para lo que va a venir. La breve descripción de la escena está en función de la reacción inmediata de Safo.

Con esto se hallan dibujadas las dos primeras relaciones personales en esta primera parte de la oda: la de Safo con el desconocido, 1-2a, y la de la pareja de anónimos entre sí, 2b-5a. Esto basta para alumbrar la circunstancia sucesiva. La única posibilidad que queda en la sucesión temática es la representación de la relación amorosa entre las dos mujeres. En esta segunda estrofa, encabalgada con la primera, 5a, Safo va a ir recogiendo sobre sí misma los hilos de la trama. Con esta escena exterior a ella el plano objetivo queda cumplidamente delineado. En 5b se inicia el paso hacia lo que va a caracterizar realmente la oda, la descripción del pathos amoroso. En 5b Safo centra sobre sí misma, *μ'(οι)*, el foco de atención dirigido en la primera estrofa sobre la pareja, preeminencia que ya no va a abandonar. Su situación desde ahora en el primer plano no quiere decir que la obligue a dejar

[1] Saake, *Zur Kunst...*, cit., pág. 22: «aussenstehende Beobachterin».

la función de observadora exterior que le habíamos asignado antes. Ella se va a convertir a partir de este momento en su propio objeto de observación con la objetivación de sus propias vivencias fisiológicas.

Con 5b-6 nos enfrentamos a un elemento transicional doblemente orientado; el *τό* de 5b, sujeto de *ἐπτόαισεν*, recoge sólo elementos de la escena que dibuja la primera estrofa e introduce el primer elemento de la experiencia somática: la impresión que refleja la alteración cardíaca. El antecedente de *τό* puede ser doble: bien toda la escena o bien lo que le precede inmediatamente, es decir, el comportamiento de la muchacha: *ἄδυ φωνείσας, γελαίσας ἰμέροεν*. Sin embargo, la clave parece estar en la frase introducida por *ὡς γάρ*; se trata de una oración explicativa: «pues siempre que te veo, entonces...»[1], con un subjuntivo, *ὡς ἔς σ'ἴδω*, con valor reiterativo; la acción que sirve de antecedente al *τό* también debe ser reiterativa (*φωνείσας, γελαίσας*), y es difícil que lo sea en el mismo grado toda la escena, aunque Page[2] entienda: «For when I look at you, sitting near him as you are and talking and laughing to him, I am overcome by emotion». Abundando en nuestra interpretación nos parece decisivo el argumento de Marcovich[3] de que «la voz y la sonrisa de la muchacha son consideradas por Safo sólo como aspectos del rostro de la muchacha, de su extraordinaria belleza y encantos». Así son asumidas las acciones de *ἄδυ φωνείσας* y *γελαίσας ἰμέροεν* por la de *ἴδω*, siendo el significado más natural de la cláusula en que está inmerso el verbo «whenever I look you in the face», que tiene paralelo en Safo, fr. 23,3-6 L.-P.

Los vv. 7-8, que nos dan la clave del *τό*, ligados inmediatamente a lo anterior por la explicativa causal amplían el lazo de unión representado por la oración de *τό* entre la primera y la segunda parte del poema. Puede hablarse asimismo de redundancia semántica entre ambas frases: por una parte el *τό* y todo lo que esconde, la voz y la sonrisa de la muchacha (sobre todo la sonrisa amorosa, resaltada por el desplazamiento en hipérbaton a la estrofa siguiente que al mismo tiempo encabalga esta escena de la estrofa primera con la segunda), han provocado la alteración cardíaca; por otro, la contemplación, *ἔς σ'ἴδω*, 7, ha llevado a la incapacidad para articular palabras y a todo el síndrome amoroso:

---

[1] La correlación *ὡς* ... *ὥς* indica concomitancia de acciones, la primera temporal, la segunda demostrativa. El uso del subjuntivo por Safo frente al normal aoristo de indicativo puede entenderse como una adaptación funcional peculiar del poema.

[2] *Sappho and Alcaeus*, cit., pág. 22.

[3] M. Marcovich, «Sappho fr. 31: anxiety attack or love declaration?», *Classical Quarterly*, XXII, 1972, 19-32, pág. 22. Este trabajo constituye un serio análisis del poema, especialmente detallado a propósito del elemento transicional que estamos analizando.

	Visión		Afección somática
a) 5b-6	τό	⟶	μ'ἦ μὰν καρδίαν ... ἐπτόαισεν
	nexo causal γάρ	‖	‖
b) 7-8	ὡς ... ἔς σ'ἴδω	⟶	ὤς με φώναισ'οὐδ'ἓν ἔτ'εἴκει

De este modo queda clara la función de estos versos, de enlace entre la escena anterior con la viva autorrepresentación sucesiva; e igualmente que de la relación tripartita es preferente la oposición bipolar entre Safo y la muchacha, a la que apuntan el σ'(ε), 7a, y el τοι, 2. La conexión temática de los versos 7-8 con 5b-6 y con la primera parte parece así evidente.

Es en este verso 7 donde vemos a Safo por primera vez como sujeto que realiza una acción, escondida en la primera persona gramatical del ἴδω. En v. 1 la poetisa se erigía en espectadora, lo que le permitía llevar a cabo su juicio admirativo de la comparación con los dioses, ahora la integridad personal se disuelve en una serie de sentimientos individualizados que más adelante veremos integrarse de nuevo en el παῖσαν, 14, y ἔμμι, 15. La aproximación a sí misma ha ido produciéndose gradualmente: contemplación, un pronombre de primera persona en caso oblicuo y por fin la primera persona gramatical. El doble plano externo-interno queda así realizado: a la observación de la escena anterior sucede la autoobservación interna. El cambio de plano se produce en la oración del τό, 5b, enfrentamiento que hace más patente la oposición de los dos μοι, 1 y 5b; por el primero se abría a la contemplación de la escena exterior a ella, por el segundo a las dolorosas experiencias personales a que apunta la serie detallada de la sintomatología erótica.

Los síntomas, todos ellos corporales, que configuran el síndrome amoroso son una decena, organizados en cinco parejas paralelas u opuestas:

1	v. 6	καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν
2	vv. 7-8	ὤς με φώναισ'οὐδ' ἓν ἔτ'εἴκει
3	v. 9	γλῶσσα ἔαγε
4	vv. 9-10	λέπτον ... χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν
5	v. 11	ὀππάτεσσι δ'οὐδ'ἓν ὄρημμ'
6	vv. 11-12	ἐπιρρόμβεισι δ'ἄκουαι
7	v. 13	μ'ἴδρως ψῦχρος κακχέεται
8	vv. 13-14	τρόμος δὲ παῖσαν ἄγρει
9	vv. 14-15	χλωροτέρα δὲ ποίας ἔμμι
10	vv. 15-16	τεθνάκην δ'ὀλίγω 'πιδεύης φαίνομ'ἔμ'αὔτα

Es posible hallar una serie de paralelismos y oposiciones, pero no repeticiones, entre los diversos síntomas. Ello va creando un desarrollo de elementos en tensión dinámica por la progresión creciente. Hay paralelismo en los síntomas colocados bajo los números 2 y 3, 5 y 6, 9 y 10; hay oposición entre 4 y 7 y, no tan clara, entre 1 y 8

(momentaneidad ~ iteración, interno ~ externo, parte ~ todo)[1].

Que nos hallamos en el recto camino de la descripción queda aclarado por la estructuración del poema: poco a poco a lo largo de la segunda estrofa los cambios de sujeto se han ido reduciendo hasta la tercera y cuarta en que Safo mantiene en exclusiva la posición central. La intención formal se manifiesta en la distribución de los elementos del contenido: por la acentuación del clímax en la descripción patológica consigue el desarrollo en oposición con la primera parte, que a su vez sirve de eficaz contrapunto a la experiencia subjetiva. Con el segundo ὤς, 7b, ya se ha producido el paso definitivo al segundo plano. El cambio no ha sido brusco; la regresión consciente hacia sí misma venía propiciada por la redundancia: la visión de algo que ha impresionado su corazón, expresado positivamente; repetición del hecho de la visión, ἔς σ'ἴδω momentánea βρόχε', 7, y en el siguiente miembro repetido una expresión negativa, 7b-8, que indica el comienzo de la pérdida de dominio corporal[2].

El v. 9 es también redundante con el anterior, no repetitivo sino variante climáctica. La incapacidad de articular sonidos, 7b-8, es equivalente a la paralización de la lengua, 9; así se produce el encabalgamiento entre las dos estrofas, segunda y tercera.

La descripción patográfica interna se termina con el aniquilamiento de los sentidos de percepción externa, vista y oído, para dar paso a un nuevo elemento de contraste: en la primera parte de la patografía se habían adelantado síntomas de percepción interna, el ἔκαδε, 13, inicia la sintomatología perceptible desde el exterior, sudor, temblor, palidez. En la cuarta estrofa el cuerpo actúa ya autónomamente, fuera del control de la voluntad. Esta ausencia de control cerebral viene subrayada por el adjetivo παῖσαν, 14, sin referencia personal explícita en la oración; ya no hay personalidad que responda, la pérdida de control y la extrañeza de sí misma han llegado al máximo de lo tolerable. Safo se halla en situación límite y el paso inmediato es de antemano previsible El motivo de la palidez anticipa la aparición de la muerte. Al seguir con el τεθνάκην, 15, no se hace sino prolongar algo que ya esperábamos.

En el momento de suprema tensión la autora aparece de nuevo en primera persona como sujeto gramatical. El proceso que se había iniciado en el primer verso queda así cerrado. La intención de acabamiento (¿total o parcial, poema o fragmento?) halla de este modo un correlato formal externo; obsérvese la inversión de miembros con respecto al comienzo:

---

[1] A. G. Privitera, «Ambiguità, antitesi, analogia nel fr. 31 L.-P. di Saffo», *Quaderni Urbinati di Cultura classica*, 8, 1969, 37-80. También en el trabajo: «Saffo fr. 31, 13 L.-P.», citado.

[2] Saake, *Zur Kunst...*, cit., pág. 29.

1-2b	φαίνεται ἔμμεν'	ἔμμι	15a-16 φαίνομ'

Al principio se trataba de un juicio de valoración subjetiva, al final el juicio nos muestra una realidad objetiva anticipada por la progresión creciente de la tensión y por la preparación del desenlace inevitable. En el v. 16, donde se presenta Safo en una reflexión consciente sobre sí misma, queda claro por última vez el desarrollo de la acción según planos correspondientes enfrentados. La responsión 1-16 *φαίνεται-φαίνομ'* ocupa dos puntos clave del poema. El lugar privilegiado en que se hallan denota el interés y la intención formal que poseen de delimitar todo el contenido de la oda en un marco de inseguridad y apariencia. Lo que ellos significan es indecisión del conocimiento, falta de afirmaciones fijas, ausencia de saber. Todo el poema se mueve en ese ambiente de ausencias, de incapacidades, de no saber y de no poder. De ahí la ambigüedad y polivalencia. De eludir un juicio fijo nace la fluctuación entre apariencia y realidad.

La superación del proceso y la voluntad de salida parece hallar confirmación en la «Ringkomposition» que concluye el poema o fragmento. ¿Acaba aquí o había que esperar una continuación? El v. 17 está ahí, sin embargo, el motivo del consuelo o resignación que incluye no parece corresponder a la línea de sentimientos vivos anteriores[1]. La relación anular 1-16 cierra indudablemente el círculo más amplio. Ello hace pensar en una unidad conclusa al menos de este fragmento. El poema constituye una unidad con las cuatro primeras estrofas. Discutir la continuación o no habría de llevarnos a especulaciones sin límite. La oda no lo necesita para estar acabada[2].

Hasta aquí por lo que respecta a la descripción pormenorizada de las líneas estructurales en que se organiza el discurso. Veamos ahora cuál puede ser el significado de ese juego de referencias teniendo en cuenta la consistencia o correspondencia que se verifica en los diversos planos, léxico, morfosintáctico, fónico, etc. Con esto pasamos a la indagación de posibles sentidos e interpretaciones de puntos concretos.

El análisis de los versos 5b-7 que ya hemos estudiado como elemento transicional y de unión entre las dos grandes partes del poema, proporciona las claves para una interpretación global. De las diversas soluciones posibles nos hemos adherido a la que ofrece mayores visos de probabilidad, es decir, la de que el antecedente del *τό* sea el *ἆδυ φωνείσας* y *γελαίσας ἰμέροεν* y no todo el contenido de la escena inicial. Esto tiene una doble incidencia:

---

[1] Para mayor profundización en este tema remitimos a las páginas iniciales de este comentario.

[2] Se ha querido justificar la unidad del poema, incluido el v. 17, considerando este verso congruente con vv. 7 y ss. Toda la sintomatología se explica así como una claudicación y resignación ante la frustración amorosa. Cf. Saake, *Zur Kunst*... pág. 35.

1.º En la acentuación de la relación bipolar ya desde el comienzo: la pasión amorosa es causada por el amor hacia la joven. La referencia del *τό* a la totalidad de la escena ha propiciado la interpretación de esta oda como «poema de celos»[1].

2.º En la interpretación de la escena inicial. Su referencia a una realidad externa es algo que no nos interesa. Su funcionalidad se justifica dentro del propio contexto del poema. La interpretación de sus elementos lingüísticos en relación con el resto de la obra pone en evidencia su carácter de marco dramático y el valor de contraste de la tercera persona (el hombre) con la reacción de Safo. En otros elementos decisivos no se ha hecho el suficiente hincapié.

Ἴσος θέοισιν, v. 1, «igual a los dioses», pero ¿en qué?; la polivalencia es evidente: «afortunado, fuerte, impasible, inmortal, feliz,...» Estos sentidos son todos atribuibles al *ὤνηρ*. «Afortunado como los dioses» porque tiene a la muchacha, frente a Safo que parece no ser correspondida. Es el de la poetisa un amor no correspondido. «Fuerte e impasible» porque ese hombre se halla *ἐνάντιος* y *πλάσιον* de la muchacha y, sin embargo, es capaz de soportar la voz suave y la risa de ella. Se trata de dos oraciones de construcción paralela cuyos elementos redundantes constituyen sendos predicativos *ἐνάντιος ... ἰσδάνει ... πλάσιον ... ὑπακούει* (con rima interna *ίσας* entre los dos participios predicativos), es decir, escuchando sin reaccionar a pesar de verse envuelto por la voz y la sonrisa de la joven; y por persistentes que sean las manifestaciones de ésta (ambos participios de presente, acción durativa) más persistente es la actitud de él (los mencionados presentes). Pues bien, esa risa y esa voz hechiceras cuya proximidad no le impide conservar la calma, es lo que a Safo —y lo jura *ἦ μάν*, 5,— le hace dar un vuelco al corazón (*ἐπτόαισεν*: frente a los presentes atemporales, aoristo ingresivo = acción iniciada en el pasado que se repite indefinidamente de manera correlativa con la acción indicada por el *ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω*); no necesita para ello estar sentada y tête-à-tête con la muchacha, le basta una fugaz mirada *ἔς σ' ἴδω βρόχε'* para sentirse ya incapaz de articular una palabra, la lengua se le queda muda, los colores acuden a su rostro, sus ojos no alcanzan a ver, los oídos le zumban,... Es decir, la mentada serie de sensaciones, que significativamente comienzan expresándose en aoristo *ἐπτόαισεν* (el valor del presente *εἴκει*, 8, como auxiliar que es resulta completamente neutro), para pasar luego por el perfecto (resultativo) al presente; alternancia de tiempos que no sólo refleja la progresiva pertinacia de las sensaciones, sino que al dejar atrás el marco temporal del periodo (*ὡς γὰρ* ...), hace también ella sentir una vez más el

[1] D. L. Page, *Sappho and Alcaeus*, pág. 28, entre otros estudiosos ha defendido esta interpretación. Al final de su monografía (pág. 143), sin embargo, parece haber cambiado de opinión cuando interpreta el poema como expresión del amor de Safo por la muchacha.

proceso patológico en su propia realización. Ahora la construcción es a base de miembros paralelos, con los sujetos o complementos delante y el verbo detrás, o sea, lineal, automática, sólo una vez distorsionada, y no de manera casual, por el par de enunciados en quiasmo que clausuran la estrofa tercera *ὀππάτεσσι δ'οὐδ'ἓν ὄρημμ', ἐπιρρόμβεισι δ'ἄκουαι* (A B B' A'), que a la vez que señalan las primeras sensaciones persistentes marcan la transición a la serie de las externas, según hemos indicado antes.

La oposición continúa con manifiestos indicios externos. El desconocido de la escena inicial contempla imperturbable a la muchacha como permite suponer su situación espacial, 2b-3; ahora es Safo la que contempla, pero sufriendo en ello. El *ἄδυ φωνείσας* de la muchacha, 3-4, es para Safo incapacidad de articular sonidos *φωναίσ' οὐδ'ἔν*, 7b, y *γλῶσσα ἔαγε*, 9; entonces no existían limitaciones materiales, la pareja se mueve en libertad, ahora Safo se ve atenazada por su agitada sensibilidad, *βρόχε', οὐδ'ἔν*, 8 y 11, *αὔτικα*, 10. La reducción de los límites espacio-temporales, que en la escena inicial no se señalan, es un nuevo elemento del crescendo que va aumentado progresivamente la tensión. El *ἄδυ φωνείσας, γελαίσας ἰμέροεν* contrasta con el doloroso estado de Safo; al escuchar gozoso, *ὑπακούει*, se corresponde negativamente una dolorosa sensación auditiva, *ἐπρρόμβεισι δ'ἄκουαι*, 11b-12; la contemplación recíproca de los dos amantes, a la privación de la vista en la poetisa: *ὀππάτεσσι δ'οὐδ'ἓν ὄρημμ'*, 11, acentuado el hecho por el pleonasmo *ὀππάτεσσι* y *ὄρημμ'*. Privada de la vista y del oído se va culminando el vacío psicológico. A partir de ahora el cuerpo actuará sin control: son el sudor que fluye, el temblor que la domina, los sujetos de la acción.

Entre los múltiples valores de la expresión *ἴσος θέοισιν* está también el de la inmortalidad, que para Safo es atribuible al hombre en el sentido de que puede sobrevivir a los encantos de la muchacha en contraste con el estado próximo a la muerte de la poetisa. La oposición está marcada explícitamente en el paralelismo contrastivo de 1-16:

φαίνεταί	*μοι*	*ἴσος*	*θέοισιν*
φαίνομ'	*ἔμ'αὔτα*	*ὀλίγω 'πιδεύης*	*τεθνάκην*

Ahora estamos en condiciones de matizar el valor del *ἴσος θέοισιν* que tan diversamente ha sido interpretado. La semejanza entre los dioses y el hombre en cuestión vendría dada por la felicidad, serenidad, ataraxia e inmortalidad que a unos y a otro son comunes, a aquéllos como atributos esenciales, a éste en la presente circunstancia concedida por Safo. Y al mismo tiempo podemos comprender la función de la escena inicial dentro del poema.

Tal interpretación tiene además otras ventajas. Primero, permite explicar de modo bastante satisfactorio la presencia de ese *ὤνηρ*

que tanto ha dado que hablar, sobre todo de si se trata o no del recién desposado con la joven. El término puede explicarse sencillamente como un medio de resaltar por la vía de la redundancia la comparación ya en sí exagerada de ese alguien con los dioses, «a pesar de ser un hombre». Piénsese que en modo alguno el apasionado poema es ajeno a la redundancia, como tampoco a la exageración (tan obvia que tampoco precisa ejemplificación). Segundo, ahora entendemos mejor por qué el *κῆνος... ὅττις*, a pesar de no tener más que un valor indefinido, «cualquiera que...» (como además apoyan los otros dos pasajes de Safo en que aparece la secuencia: fr. 16,3s; 26,2s), ocupa un lugar rítmicamente tan central iniciando el coriambo en sus respectivos versos, en el caso de que ello sea reflejo de la propia actitud equilibrada de la persona. Pero, sobre todo, esa imagen de los dioses como símbolo de la imperturbabilidad nos da la clave para entender el único elemento que aparentemente no encajaba en el semicírculo final del anillo que rodea la composición, *τεθνάκην*: nada más lejos del morir que los dioses.

Como habíamos anticipado, la escena inicial se constituye en marco del poema en claro contraste con la parte de la patografía. El enfrentamiento entre las figuras del desconocido y la autora llevan a concluir su funcionalidad dentro de la oda como elemento de contraste que hace resaltar la pasión amorosa de Safo[1].

Abundando en la interpretación, multitud de factores formales intrínsecos al poema prueban de igual modo la existencia de estas dos partes, lo que les da entidad y pone en manifiesto contraste: así la consideración exclusiva de datos lingüísticos en cualquiera de los niveles en que se realiza lleva a idéntica evidencia.

Sintácticamente, la escena inicial queda configurada en una unidad compleja hasta el punto de constituir una sola oración con una subordinada de relativo. Dentro de ella se establece todo un juego de paralelismos y quiasmos entre sus miembros:

— una forma recurrente quiástica: *φαίνεταί μοι κῆνος... ὅττις ἰσδάνει... ὐπακούει* (ABB'A'A');
— un paralelismo: *ἐνάντιος ἰσδάνει* → *πλάσιον ὐπακούει* (ABA'B'); parataxis: *ἰσδάνει - ὐπακούει*);
— redundancia: *φαίνεται... κῆνος - ἔμμεν'ὤνηρ*;
— lentificación del proceso por medio de la oración de relativo explicativa.

La peculiar sintaxis de este periodo complejo, desplegando los diversos elementos, retarda el desarrollo provocando una impresión de escena dibujada y de satisfacción y hechizo en la contemplación. La segunda parte, por el contrario, está formada por oraciones breves.

---

[1] Interpretación defendida por Privitera, «Ambiguità,...», cit., pág. 71; Marcovich, cit., pág. 24; Kirkwood, cit., pág. 122.

Semánticamente, el estudio de los campos a que pertenecen los lexemas manifiesta también la existencia de esa dualidad. A una primera parte en que predomina el vocabulario de la excelencia y felicidad: *ἴσος θέοισιν*, *ἆδυ φωνείσας ἱμέροεν*, incluso el *ἐνάντιος ἰσδάνει* y *πλάσιον*, denotadores de la felicidad que debe producir la cercanía de la joven, la segunda se caracteriza por el vocabulario del sufrimiento[1], o mejor, fisiopatológico, como ya se ha resaltado.

Otro dato es el predominio de verbos de acción y movimiento en la segunda parte frente a los copulativos y de estado en la primera, que provocan el contraste alteración-reposo que las caracteriza a ambas.

En el nivel fónico el poema se conforma según dos texturas fónicas diferentes. A una estructura rítmica trimembre, de términos plenos,

φαίνεταί μοι	*κῆνος*	*ἴσος θέοισιν*
ἐμμεν᾽ὤνηρ	*ὄττις*	*ἐνάντιός τοι*
ἰσδάνει καὶ	*πλάσιον*	*ἆδυ φωνεῖ-*
σας ὑπακούει	*ἱμὲροεν*	
καὶ γελαίσας		

se opone el ritmo roto, entrecortado, irregular (unimembre-polimembre), de la segunda. A unos miembros de amplio volumen fónico: bisílabos y trisílabos predominantes, se opone una segunda parte de monosílabos-polisílabos, elisiones. Frente a la armonía fónica de la primera parte, en la segunda el elemento sonoro se exacerba: abundancia de elementos fónicos expresivos, aliteraciones, palabras expresivas (*ἐπιρρόμβεισι*[2], *τρόμος*, *φῦχρος*), sobreabundancia de grupos consonánticos de oclusiva más líquida que choca con la *εὐέπεια* que se le reconoce a Safo[3].

En resumen, toda la segunda parte es contrastiva con respecto a a la primera como ponen de relieve sus elementos contrapuestos.

Retomando la cuestión que dejábamos pendiente al principio, la del género del poema, que ha ocupado a los estudiosos desde Wilamowitz, podemos preguntarnos ahora si existe algún elemento de esta oda que permita clasificarla entre los epitalamios. Creemos que no. Sin duda la crítica se ha visto influida para esta consideración por ideas en cierto modo ajenas a la forma intrínseca del poema. Nuestro

---

[1] El concepto del amor como sufrimiento, del amor desgraciado, asociado a la muerte (por la interrupción del curso vital ordinario), es tópico de la lírica arcaica (cf. Arquíloco, frgs. 86 y 95 Adr.), frente a Homero en que es hechizo, seducción para todo el mundo, uno más de los hechos placenteros de la vida. Cf. B. Snell, *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, 1965, pág. 97 y ss. (Traducción de *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg, 1963).

[2] Es un hapax. Verbo creado sobre *ῥόμβος*: pieza oblonga o romboidal, de metal o madera, en cuyo extremo se ataba una cuerda. Cuando gira emite un zumbido que aumenta al aumentar la velocidad.

[3] Véase el comentario fonético de Dionisio de Halicarnaso a la oda primera en su *De compositione verborum*, cap. 23.

presupuesto metodológico partía de no salirse de él. Se adivina en ello un intento de salvar la moral de Safo. Un fuerte apoyo para los defensores de la atribución del poema al género epitalámico lo proporciona la concepción de la lírica griega arcaica como poesía ocasional (lo cual es, en general, válido), destinada a ser ejecutada en ceremonias concretas, una boda, un entierro, un banquete, una fiesta, etc.[1]. Pero esta idea ha llegado a englobar poemas cuya funcionalidad es ya más «especial». En ciertos géneros líricos como la monodia, el carácter funcional es mucho más limitado. Gran parte de la poesía de Safo pudo ser ejecutada por ella misma ante el círculo de sus muchachas, con lo que la formalización de esta ocasión está muy alejada de las anteriormente citadas. Otra opinión es que el poema pudo tener su punto de partida en una escena de boda[2], pero difícilmente pudo haber sido compuesto para ser cantado durante una ceremonia nupcial.

Los argumentos que esgrimen los partidarios de ver un epitalamio en esta oda, los ha resumido Page[3] así:

a) Que *κῆνος ὤνηρ* significa «esposo» en lesbio. Sin embargo, hay textos de Alceo que lo contradicen.

b) Que la comparación del novio con un dios es un motivo de *macarismós*, tópico de los epitalamios. Pero aquí no se compara con un dios o héroe concretos, sino con los dioses en general, lo que resulta una fórmula convencional desde la épica.

c) Ver en el *φαίνεταί μοι* un sentido de «aparecer» («in die Erscheinung treten»), «aparece ante mí», propio de un motivo de *macarismós* epitalámico. Esto está contradicho en el mismo v. 16.

d) Que sólo en una fiesta de bodas podría sentarse una muchacha frente a un hombre y hablarle.

Todos estos argumentos son contestables desde sí mismos y no tienen en cuenta otros más graves, como la ausencia de términos específicos para el novio y la novia, *γάμβρος*, *πάρθενος*, y su alabanza directa[4]; la ausencia de signos que hagan pensar en una situación de boda (no olvidemos que esta poesía eminentemente práctica suele describir la ceremonia en función de la cual existe; los defensores del epitalamio se han afanado en buscar una situación real a la escena

[1] Ello ha condicionado en gran medida sus temas y su forma: temas trenéticos, eróticos, conviviales, de escarnio, parenéticos, de elogio a la divinidad, etc., y su forma: poesía de un «yo» a un «tú», un «vosotros» o un «nosotros», pues es poesía que celebra, exhorta, vitupera, etc. Cf. F. R. Adrados, cit., 14 y ss. y *passim*.

[2] Por ejemplo, Kirkwood, cit., pág. 258, n. 37.

[3] *Sappho and Alcaeus*, págs. 31s. La revisión más reciente de estas cuestiones de exégesis, en G. Bonelli, «Saffo 2 Diehl = 31 Lobel-Page», *L'Antiquité Classique* 46, 1977, 453-494.

[4] Cf. Safo 111,4 L.-P.: *γάμβρος*; 115,1: *γάμβρε*; 112,1-2: *γάμβρε* y *πάρθενον*. Este último poema expresa de modo muy claro las felicitaciones de los esposos. Lo mismo en Teócrito, Idilio 18. *(Epitalamio de Helena)*: *ὄλβιε γάμβρ'*, en v. 16; *ὦ καλά, ὦ χαρίεσσα κόρα* en 38: *χαίροις, ὦ νύμφα·χαίροις, εὐπένθερε γάμβρε* en 49 (en expresiones que recuerdan a Safo).

inicial; no obstante, su ambigüedad y funcionalidad dentro del poema hacen superflua esta interpretación); la tradición antigua y crítica (Pseudo-Longino, Catulo, Plutarco...), que no hace consideraciones genéricas. En fin, la hipótesis del epitalamio queda excluida con una consideración del contenido. Por eso Page, rebatiendo los argumentos antes citados, llega a reducirlos al absurdo: ¿qué clase de epitalamio sería aquél en que no se cantasen alabanzas de los desposados, sino las penas de una tercera en discordia a la vista de la novia?, ¿qué pensarían el novio y los invitados ante una manifestación tan viva de los sentimientos amorosos de Safo?[1]

Otras interpretaciones genéricas son también posibles. Una vez observada la real neutralización de rasgos formales que a primera vista pudieran parecer relevantes, es posible deducir otra interpretación del poema, que sería ante todo apasionado requiebro amoroso a la muchacha. Tal declaración de amor se llevaría a cabo fundamentalmente en dos fases; en una primera indirectamente, por contraste, atribuyendo carácter divino a alguien que ante los encantos de la joven puede permanecer tranquilo; en una segunda, contraponiendo a esa serenidad sobrehumana la pasión desbordada que con menor motivo invade a la enamorada. Sería, en definitiva, poesía que, si en algún género ha de ser encuadrada, será en el del encomio.

De poema de «celos» ya hemos hablado. C. del Grande lo considera de consolación[2], Schadewaldt, poema de bodas —separación, etc. Lo interpreta «psiquiátricamente» como un ataque de ansiedad homosexual, G. Devereux[3].

Una decisión fundada en un análisis interno y objetivo del poema permite sólo circunscribir su sentido a la manifestación de una pasión amorosa. Pero esto es lo de menos. Esta oda es más rica que toda afirmación empobrecedora que pretenda agotarla. Cada lector en cada época tiene reservada su propia conclusión. Todas estas interpretaciones son expresión clara del principio de ambigüedad y polivalencia de todo texto poético.

---

[1] Para que pueda apareciarse la importancia de este tema para la crítica, nos permitimos dar algunos nombres, los más conocidos, que han defendido uno u otro de los términos del dilema. Han hablado de epitalamio: Wilamowitz, cit.; B. Snell, art. cit. (se ha retractado en un añadido a este artículo en su reedición de sus *Gesammelte Schriften*, Göttingen, 1966, pág. 97); W. Schadewaldt, «Zu Sappho», *Hermes*, 71, 1936, 363 y ss; y en *Safo. Mundo y poesía. Existencia en el amor*, México, 1973 (1950); C. M. Bowra, *Greek lyric poetry*, Oxford, 1936, 213 y ss, también ha atenuado sus juicios en la edición posterior (Oxford, 1961); H. Fränkel, *Dichtung und Philosophy*, Munich, 1962, pág. 199, etcétera. Lo han negado o han visto un poema amoroso sin más: Page, *Sappho and Alcaeus*, 28 ss.; C. Gallavotti, «Per il testo di Saffo», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 94, 1966, 157 y ss.; Kirkwood, cit.; Saake, cit., entre otros muchos.

[2] C. del Grande, «Saffo, ode φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος», *Euphrosyne*, II, 1959, 181-188.

[3] G. Devereux, «The nature of Sappho's seuzure in fr. 31 L.-P.», *Classical Quarterly*, 1970, 17-31. Ha polemizado contra esta lectura M. Marcovich, cit.

LÍRICA LATINA

Catulo, 5

CARMEN CASTRILLO
ROSARIO CORTÉS
JOSÉ CARLOS FERNÁNDEZ CORTE

Texto

Viuamus, mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum seueriorum
omnes unius aestimemus assis!
soles occidere et redire possunt:
5 nobis cum semel occidit breuis lux,
nox est perpetua una dormienda.
da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum.
10 dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut ne quis malus inuidere possit,
cum tantum sciat esse basiorum.

Traducción

Vivamos, Lesbia, amemos,
los rumores severos de los viejos oscuros
en lo justo tasemos, un as todos.
Morir y renacer pueden los soles:
5 a nosotros en cambio,
con que una vez se apague breve vida
es la noche perpetua, nos es fuerza dormirla.
Besos me darás mil y después ciento,
después otros mil besos, ciento luego,
10 luego otros mil sin fin y después ciento.
Después que muchos miles hayamos ya sumado
confundamos la cuenta, nunca más los sepamos
y que ningún malvado sea capaz de aojarnos
por saber de los besos cuál es el monto exacto.

La exposición teórica precedente nos exonera de la necesidad de justificar los principios que guían nuestro análisis, si bien se hace necesario decir unas palabras acerca del orden en que procederemos.

Supuesta la autonomía relativa de los niveles lingüísticos integrantes de un poema, comenzaremos por el análisis sintagmático para continuar con el métrico y fónico. A continuación los tipos de sintaxis y su relación con las personas gramaticales pasando posteriormente a los temas del poema y al aspecto semántico del mismo.

Cada nivel ha sido considerado con cierta meticulosidad, lejana sin embargo de la exhaustividad mostrada por Jakobson y Lévi-Strauss, por ejemplo, en su comentario de *Los Gatos*[1], produciéndose esta limitación por dos razones, una extrínseca —los límites materiales del trabajo— y otra intrínseca, a la que vamos a aludir.

Un análisis exhaustivo de tipo lingüístico no es nuestro propósito fundamental porque el poema 5 de Catulo tiene una larga historia crítica a sus espaldas. El problema se reduce a tener en cuenta esa larga tradición interpretativa sin que ello signifique renunciar a las ventajas de una descripción lo más rigurosa posible. Ya han surgido los dos términos claves que orientarán el comentario: descripción e interpretación.

El que el método proceda de uno a otro de los niveles lingüísticos del poema es indicio de autonomía y prueba de su capacidad para bastarse a sí mismo.

A su vez, el hecho de que no renunciemos a rozar sobre la marcha anteriores interpretaciones transponiéndolas a nuestros términos, confirma, adicionalmente, la fecundidad del planteamiento.

Expongamos un ejemplo para concluir este breve preámbulo. Cuando los comentaristas de Catulo 5 hablan de las partes en que se divide el poema, glosan sus temas y exponen sus efectos poéticos, proceden las más de las veces subjetivamente y, sin embargo, si se les quisiera demostrar que están equivocados usando sus propios términos la empresa sería internamente contradictoria. Pues qué sean los hechos en poesía es muy difícil de definir, por no decir imposible. En consecuencia la descripción que emprendemos tiene la ventaja de la objetividad —mejor dicho, la pretensión de ser objetiva— y la seguridad de ser excesivamente árida. Si en ocasiones logramos en nuestros propios términos dar cuenta en el plano descriptivo de efectos de sentido o de particiones previas habremos logrado, sin renunciar a nuestro método, rescatar y llevar a un terreno más seguro las intuiciones de los comentaristas.

I

Comenzaremos por estudiar la sintaxis de 5 en un plano exclusivamente formal.

[1] R. Jakobson, Claude Lévi-Strauss, «"Los Gatos" de Charles Baudelaire», en *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires 1970, págs. 9-34.

La puntuación que los editores realizan coincide *grosso modo* y es cuatripartita: después de vv. 3, 6, 9 y 13, punto; tras v. 4 punto y coma o dos puntos; tras el resto, coma. (Hay una pequeña variación de matiz entre el punto de v. 3 o la admiración (!) de algunas ediciones como la de Mynors, Oxford 1960; Quinn, London, 1970, etc.).

Nosotros aceptamos esta puntuación o interpretación sintáctica del poema con una significativa variación que será de sobra tratada a lo largo del comentario: después de v. 9 no mantendremos el punto sino una simple coma.

Según esto el análisis sintáctico realiza tres divisiones: vv. 1-3; vv. 4-6; vv. 7-13. Dentro de cada una distinguiremos dos secciones, A y B. El resultado será:

I A: v. 1	II A: v. 4	III A: vv. 7-9
I B: vv. 2-3	II B: vv. 5-6	III B: vv. 10-13

He aquí nuestros criterios operativos:

Las relaciones sintácticas entre I A y I B son de coordinación (*rumoresque*, v. 2), equivalentes a las que reinan entre III A y III B (*dein*, v. 10... *conturbabimus*, v. 11). Por su parte II se singulariza frente a las precedentes ya que v. 4 (II A) está ligado a vv. 5-6 (II B) por relaciones sintácticas de yuxtaposición.

En las secciones A de I y III (vv. 1 y 7-9 respectivamente) encontramos nuevamente un criterio de diferenciación frente a A II (v. 4): en tanto que en las dos oraciones de v. 1 *uiuamus...atque amemus* se da la coordinación, y lo mismo ocurre en vv. 7-9, donde al polisíndeton copulativo (así consideramos en este caso la función del adverbio temporal *deinde)* responde, por razones poéticas de las que más tarde trataremos, una sola mención del núcleo, el objeto y el complemento indirecto *dami basia* (aunque propiamente retornen cada vez que lo hacen los determinantes del objeto), no sucede lo mismo en v. 4: el verbo *possunt* rige dos oraciones de infinitivo concertadas. *Occidere et redire* no están, ni entre sí, ni con respecto a *possunt* en la misma relación. Pruebas: si introducimos la negación **soles occidere et redire non possunt*, sólo afectaría al primer infinitivo: los soles no pueden morir y volver. (Para que afectara a los dos habría que decir **nec occidere soles nec redire possunt:* «los soles no pueden ni morir ni volver».) Complementariamente no podemos cambiar el orden de los infinitivos sin alterar gravemente el sentido del conjunto. Así es diferente **soles redire et occidere possunt.* En definitiva, una traducción aproximada de v. 4 descubre una elipsis: entre las dos oraciones coordinadas hay una subordinada implícita. Los soles pueden morir y (una vez muertos = después de su muerte) volver.

Como conclusión las secciones A de I y III (1 y 7-9) son posicionalmente paralelas porque están en una misma relación —coordinación— con B I y B III (2-3 y 10-13). Respecto a A II (v. 4), en relación de yuxtaposición con B II (vv. 5-6), postularíamos también

un cierto paralelismo con las anteriores dado que ninguna de ellas (A I, A II y A III) mantiene con las otras secciones relaciones de subordinación.

Recordemos que los conceptos de posiciones paralelas han sido tratados por Levin[1]; afectan tanto a relaciones entre sintagmas o dentro de un sintagma como a oraciones independientes, y por el hecho mismo de manejar no términos aislados sino parejas de términos unidos por la relación, proporcionan un gran rendimiento al análisis. Su forma es A:B::C:D.

En otro orden de cosas, aunque se insistirá suficientemente en ello, el análisis sintagmático que desgaja posiciones equivalentes sólo es el primer paso en poesía: hace falta que fónica o semánticamente se produzcan también equivalencias o contrastes en las posiciones previamente establecidas. A título de anticipo: el paralelismo sintagmático entre I A y III A se confirmará luego al estudiar la sintaxis impresiva y, a nivel semántico, se descubrirá cómo *basia* es una sinécdoque de *amare*.

La consecuencia del paralelismo de A I (v. 1), A II (v. 4) —restringido— y A III (vv. 7-9) es que B I (vv. 2-3), B II (vv. 5-6) y B III (vv. 10-13) son también posicionalmente equivalentes.

Opuestos los tres sectores B en bloque a la sección anterior, en ellos se desgaja una nueva oposición aunque a primera vista no sea fácil de descubrir. En efecto, si en A, con excepción de A II, no había subordinación, en B se observa que es abundante, apareciendo en su forma más simple en B II; en B I adopta una forma encubierta, para adquirir mayor complejidad en B III.

B II: v. 5 *...cum...occidit...* está subordinada a v. 6 *nox...est dormienda*.

B III: la misma relación —por tanto paralelismo posicional— une a v. 10 *cum..fecerimus* con v. 11 *conturbabimus...* Más difícil, como hemos dicho, es el caso de B I (vv. 2-3): *rumoresque senum seueriorum / omnes unius aestimemus assis*. En estos versos no se puede hablar de subordinada-principal con la misma claridad que en vv. 5-6, 10-11, pero el v. 2, sintagma nominal que funciona como objeto del verbo transitivo *aestimemus*, es producto de una nominalización, como resultado de la cual una antigua oración independiente **senes seueriores effundunt rumores*, ha adoptado la forma que actualmente tiene en el poema[2].

---

[1] S. R. Levin, *op. cit.*, págs. 53 ss.

[2] *Senum seueriorum* es un genitivo clasificado como subjetivo. Sobre el genitivo en general son luminosas las reflexiones de E. Benveniste: «Todas las variedades de empleo del genitivo son susceptibles de reducirse a una sola función que consiste en la transposición, dentro del sintagma nominal, de relaciones que sitúan primeramente a nivel de oración... La función del genitivo se define como resultante de una transposición de un sintagma verbal en sintagma nominal: el genitivo es el caso que transpone por sí solo, entre dos nombres, la función que es devuelta al nominativo o al acusativo en el enunciado con verbo personal», en *Problèmes de linguistique générale*, París, 1966, págs. 147-

A la nominalización operada en el objeto directo, *rumores*, hay que sumar la existencia de un predicativo expresado en latín por el genitivo de precio *unius assis*. La relación predicativa dentro del objeto de *aestimare*, **aestimant aliquid parvi*, es similar por ejemplo a la que se da entre un infinitivo y su sujeto. Ambos argumentos nos han decidido a segregar de v. 1, en bloque, los vv. 2-3, también coordinados. Criterios posteriores de orden métrico y semántico confirmarán lo apropiado de esta opción.

Esperamos haber demostrado que en las secciones B del poema (vv. 2-3, 5-6 y 10-13) todas paralelas con respecto a las A I (v. 1), A II (v. 4), A III (vv. 7-9), se dibuja un nuevo paralelismo: los vv. 5 y 6 están en relación de subordinada-principal como vv. 10 y 11. Por su parte B I (vv. 2-3) forma aparentemente una sola oración: ya hemos visto que entre *rumores* y *unius assis* media la misma relación predicativa que en cualquier oración independiente.

Por lo tanto podríamos representar todo esto según el siguiente esquema:

	I	II	III
A	v. 1 Coordinación	v. 4 Subordinación	vv. 7-9 Coordinación

Hay una oposición de A a B en las tres partes porque mantienen una relación de no-subordinación: coordinación en I y III y yuxtaposición en II: debido a ello tanto A como B son equivalentes y ocupan posiciones paralelas.

B	*rumores senum severiorum*	*cum...occidit*	*cum...fecerimus*	Subordinadas
	unius assis aestimemus	*nox...est dormienda*	*conturbabimus*	Principales

El nuevo paralelismo permite seccionar B en dos nuevos bloques: las subordinadas ocupan posiciones paralelas, y lo mismo sucede con las principales.

Sin embargo, como hemos indicado, existen en III B diversos hechos que introducen contrastes en estos paralelismos:

148. (La trad. esp., Méjico, 1971, no contiene, incomprensiblemente, el artículo sobre el «Genitivo Latino»).

La principal, *conturbabimus*, v. 11, admite nueva subordinación:

ne	*sciamus*	v. 11
aut ne quis malus	*invidere possit*	v. 12

Las subordinadas mantienen idéntica relación (la expresada por *ne*) con un único término *conturbabimus*. La identidad de la relación es subrayada por *aut*, coordinación disyuntiva. Las posiciones de las oraciones son *comparables* respecto a *conturbabimus*: dos términos están en idéntica relación a un tercero[1].

Aún hay más: entre v. 12, ya citado, y v. 13 *cum tantum sciat esse basiorum*, se establece una nueva relación de subordinación, introducida por *cum*. Dentro de la sección B III se da en dos ocasiones esta relación subordinada-principal con *cum*. Así pues, nuevo paralelismo entre vv. 10-11 y vv. 12-13. Tres parejas de oraciones respondiéndose vv. 10-13 en posiciones paralelas como vv. 11 a 12, y estando v. 11b y v. 12, el tercer par, en posición comparable por relación a v. 11.

Pues bien, los verbos de v. 12 *possit*... y v. 13... *sciat*, rigen, a su vez oraciones de infinitivo, concertada la primera, no concertada la segunda.

¿Qué conclusiones permite este análisis sintáctico formal?

Frente a la puntuación, que veía cuatro sectores en el poema, nosotros hemos reconocido tres; ahora bien, la extensión del tercero, superior a los otros dos juntos, es causa de una cierta tendencia al binarismo (vv. 1-6; vv. 7-13) o de un regreso a la división cuatripartita (vv. 1-3; 3-6; 7-9; 10-13) que, incluso, podría combinarse con la binaria. A estas alturas del análisis, sin embargo, es un tanto prematuro plantearse la cuestión de los sectores. Sin embargo, creemos que en nuestra exploración de la sintaxis hemos dejado al descubierto lo siguiente:

— Una cierta correspondencia entre los versos que integran la sección A de cada parte: A I (v. 1), A II (v. 4) y A III (vv. 7-9).

— Una oposición de cada parte en dos sectores A y B, dentro del segundo de los cuales se advierte a su vez una relación de subordinación: B I (vv. 2-3), B II (vv. 5-6) y B III (vv. 10-13).

Sería interesante confirmar cómo en Catulo 5 no sólo hay relaciones de semejanza o contraste entre las dos o tres partes que se suceden, sino que en el interior de cada bloque hay, asimismo, una oposición en dos sectores.

Finalmente se ha descubierto un principio de desequilibrio dentro de la parte III (vv. 7-13) en la sección B (vv. 10-13): subordinación múltiple, paralelismos y correspondencias poco claras. Reiteramos la necesidad de proseguir el análisis para registrar las aportaciones que puedan ofrecer otros niveles del lenguaje del poema.

---

[1] Cf. S. R. Levin, *op. cit.*, pág. 53. «*Altos pero horribles edificios, altos* y *horribles* se dan en posiciones comparables.»

Tras el análisis posicional o sintagmático procede tratar brevemente de los aspectos métricos del poema. Como es sabido se trata de una serie de 13 endecasílabos falecios, tipo de versificación utilizado por los poetas eolios que Cátulo fue el primero en divulgar en lengua latina. Por esta circunstancia las leyes que regulan su empleo no están bien establecidas.

El retorno de grupos de once sílabas, con su pausa de fin de verso, es un factor invariable; más problemática es la posición de las cesuras. Suele decirse que en Cátulo predominan tras la 5.ª y 6.ª sílaba, pero precisamente en este poema encontramos una distribución poco regular: tras la 5.ª sílaba en vv. 3, 5, 8 y 12, tras la 6.ª en vv. 2 y 4, en tanto que tras la 7.ª sílaba aparece al menos en cinco ocasiones seguras: vv. 1, 6, 7, 9, 10, existiendo dudas en dos casos (vv. 11 y 13) entre la 5.ª y 7.ª sílaba, que hallan su correspondencia, en v. 11, en los niveles sintáctico y semántico.

No es posible, en la serie de once sílabas, establecer con seguridad unidades rítmicas menores, tipo pie[1]. Convencionalmente se suele hablar de base eolia ⏑̲ ⏒, grupo coriambo —⏑ ⏑— y dos yambos ⏑— ⏑ —, rematados por una sílaba *anceps* ⏑̲. Pero hay métricos que niegan el valor de esta partición, limitándose a ofrecer la sucesión de largas y breves que va a continuación: ⏒ ⏑̲ —⏑ ⏑— ⏑ — ⏑ — —

Definido el esquema métrico del falecio pasemos al aspecto fónico. La homofonía es el retorno de sonidos idénticos vocálicos o consonánticos en diversos lugares de la cadena métrica. Según estos lugares recibe diferentes nombres. Hablamos de rima cuando las sílabas finales de los versos son homófonas; de rima interna cuando la homofonía se produce en interior y final de verso, ante cesura y pausa final respectivamente. Otros fenómenos de homofonía son el llamado *homoioteleuton*, que afecta a posiciones fónicamente equivalentes situadas en finales de palabras que no coincidan con cesura o pausa final. (Un mayor gusto por los distingos, heredado de la *Rhetorica ad Herennium* discriminaría la similicadencia u homofonía de palabras con declinación, de la similidesinencia u homofonía de términos indeclinables o pertenecientes a la conjugación). En fin, la asonancia es un caso de rima debilitada (según Herescu es la homofonía vocálica entre la última sílaba marcada de los versos); la consonancia es un *homoioteleuton* que puede darse por todo un verso pero afectando a una sola consonante: ej. *omnes unius aestimemus assis*. Y, finalmente, la famosa aliteración. Repetición de sílabas enteras o, simplemente, de vocales o consonantes, generalmente en inicial de palabra.

La doctrina de Levin explica que cuando en posiciones métricamente relevantes se producen homofonías como las mencionadas nos encontramos con un fenómeno de apareamiento en la matriz conven-

[1] Cf., por citar un manual de uso difundido, L. Nougaret, *Traité de Métrique latine classique*, Paris 1963, pág. 98.

cional, similar al que se produce cuando en posiciones equivalentes en el plano sintagmático concurren términos semánticamente emparentados[1].

En poesía moderna en lenguas romances y germánicas, la rima ha pasado a ser el apareamiento métrico-fónico por excelencia ya que marca la pausa de fin de verso, que es la unidad de retorno.

En latín existen dificultades para aplicar este esquema. Las cesuras no desempeñan un gran papel en el falecio como para constituir posiciones métricamente relevantes en las que fueran sensibles las concurrencias fónicas; la rima aún no había sido codificada como fenómeno métrico-fónico de primera magnitud. Sin embargo, vamos a establecer una hipótesis: parece existir una cierta relación entre los versos que tienen un esquema de pies fijos, tipo hexámetro, y su número de sílabas variable, y aquellos otros, como el falecio y los eolios en general, en que a una anisocronía en los esquemas rítmicos internos les corresponde un número fijo de sílabas. Según esto la impresión de retorno, de *uersus*, la marcaría muy fuertemente la pausa final. Pues bien, observemos el comportamiento del poema 5 en dicha posición:

— En diez de los trece versos del poema, con excepción de vv. 3, 12 y 6, aparece el fonema vocálico /u/.

— En vv. 3 y 12 aparece /i/ *(assis, possit)*.

— En v. 6 aparece /a/ *(dormienda)*.

Si estudiamos más de cerca los finales con vocalismo /u/ se impone lo siguiente: tres grupos de rimas en *-mus* (vv. 1, 10, 11), *-rum* (vv. 2, 13), *-tum* (vv. 7, 8, 9) y dos finales *possunt* (v. 4) y *lux* (v. 5). Una de las consonantes del primero, la nasal /n/ difiere solamente en un rasgo de /m/: dentalidad/labialidad; por su parte v. 5 *lux* /lucs/ presenta idéntica consonante final que *-mus*.

Por lo pronto, según este criterio, un verso parece destacarse singularmente por encima de los demás, v. 6 *-da*. De los restantes ofreceremos todavía algunas particularidades:

Vv. 7-9 no sólo tienen homofonía en sílaba final sino también, debido a que repiten totalmente el mismo lexema *centum*, riman en las dos últimas sílabas.

Vv. 2 y 13 riman también desde la última vocal en sílaba marcada *-orum (seueriorum / basiorum)*.

El v. 2 *rumoresque senum seueriorum* es de una riqueza fónica sobresaliente: no sólo las rimas mencionadas sino también rima interna *-um / -orum*, aliteración *se... se*, una cierta consonancia *-res...se...se* o *rum... num... rum*. De tal modo que *seueriorum*, paronomásicamente contiene casi todos los fonemas de *rumor(esque)* y de *se(n)um*. Como ampliación de lo dicho fijémonos en v. 13 *...cum tantum esse basiorum.*

[1] Cf. S. R. Levin, *op. cit.*, págs. 65 y ss.

¿No es tentador aproximar *seueriorum* (v. 2) / *-se basiorum* al menos fónicamente?

La aplicación conjunta de las rimas a distancia y las rimas ante cesura permite establecer parentescos inaprehensibles a primera vista. En v. 3, por ejemplo, hemos hablado de consonancia producida por la repetición de /s/: *omnes unius aestimemus assis* en sílabas parcialmente homófonas donde contrastan vocales de todos los timbres.

Ante cesura *unius* y en final *assis;* si observamos idénticas posiciones métricas en v. 12 *malus* / *possit*, encontramos la misma relación entre vocales.

Reforzando, asímismo, las homofonías finales entre versos 1 *amemus* y 11 *sciamus*, se producen dos similidesinencias *uiuamus... amemus* / *conturbabimus... sciamus*.

Avanzamos, así, cautelosamente, a modo de recapitulación que la coincidencia fónico-métrica es menos significativa, por ejemplo, que la sintáctico-semántica limitándose a consolidar divisiones anteriores. Por eso comparamos este resultado de la observación de homofonías en sílaba final, con el análisis sintagmático de páginas precedentes:

— Las rimas y otras homofonías, cuya enumeración sería agotadora e inagotable, ya que se repiten lexemas enteros, individualizan notoriamente los versos 7-9.

— El recurso a las rimas y otras homofonías permite que se postulen relaciones especiales entre, respectivamente, vv. 1, 3, 2 y 10-11, 12, 13. Recordemos *-mus*, *-orum*, *-sis/sit*.

En el plano sintagmático vv. 10-13 se encontraban en III B, parte del poema en que una principal llevaba abundante subordinación; los vínculos sintácticos en vv. 2-3 eran de subordinada-principal como en vv. 13-12 respectivamente. La matriz fónico-métrica confirma aquí un parentesco sintáctico (que no aparecía a primera vista en vv. 2-3). También se verá reforzado en el plano semántico.

Respecto a v. 1 / vv. 10-11 caen en particiones sintácticas diferentes: A I (v. 1) y B III (vv. 10-13). Sin embargo, aún en la sintaxis, presentan un rasgo común: el v. 11 contiene una principal *(conturbabimus)* como v. 1 *(uiuamus...amemus)*.

— Los vv. 4-6 quedan fuera de estas correspondencias mutuas entre I A, III A y III B. Precisamente, en el plano sintáctico pertenecían a II. En definitiva, y con las salvedades mencionadas, la posición final homófona permite una cierta concordancia con las tres (o cuatro) grandes divisiones sintagmáticas del poema.

Un exceso de equivalencias entre todos los planos del análisis perjudicaría, sin embargo, al necesario contraste que debe reinar en poesía. Así, vv. 4-5 presentan vocalismo /u/ como la mayoría de los restantes versos; pero v. 6, *dormienda*, finaliza en una vocal no empleada en ninguna otra sílaba final. ¿Qué deducir de este hecho singular? Hay quienes tienden a una división bipartita del poema de Catulo:

vv. 1-6 (lo uno / todo)[1] vs. 7-13 (lo mucho determinado frente a lo mucho incalculable). Pues bien, esta falta de rima con otras vocales finales abogaría por tal bipartición.

Hemos basado nuestro análisis de la homofonía del poema en la hipótesis de que tal vez ante pausa final, para marcar el hecho del retorno del *uersus*, la repetición de una misma vocal podría ser significativa. Para atenuar el alcance general que la aceptación de la hipótesis implicaría (algo así como que en el falecio, por ser lo más significativo la pausa final, se tiende a la rima) hemos relacionado el fenómeno con otros específicos ya de este poema como es el de la división sintáctica. Lo fónico-métrico aparece en correspondencia bastante estrecha con este nivel, con lo que la interpretación de la homofonía final resulta ambigua: tal vez pretenda servir a efectos de este poema en particular y no del falecio en general.

Al tratar del aspecto fónico y métrico es necesario decir algo sobre la espinosa relación sonido-sentido. Nuestra postura general ya ha sido indicada: pensamos que la matriz convencional refuerza otras tendencias del poema pero es incapaz de construir por sí misma sentidos autónomos como por ejemplo sucede con los paralelismos fonosemánticos. Una sencilla reflexión apoyará lo que decimos: a pesar de que no podemos imaginarnos en toda su riqueza las relaciones métrico-fónicas del latín, sin embargo, podemos percibir las exquisiteces de su poesía. El vehículo principal que la transmite no será, por tanto, el fónico o métrico sino, especialmente, el sintáctico y el semántico.

Por consiguiente, a la hora de atribuir a determinadas secuencias fónicas, efectos de sentido poéticos debemos ser muy cautos.

Siempre se ha estimado que v. 2 *rumoresque senum seueriorum* es un excelente ejemplar de armonía imitativa: *-rum*, con su repetición constante, transmite la impresión de sonido sordo /m/, grave /u/, que rueda y se repite /r/ según caracterizaciones de Marouzeau[2].

Ahora bien, es peligroso establecer un vínculo directo entre determinado significante: la sustancia fónica de /m, u, r/ y determinado significado. La manera de proceder es más indirecta: en primer lugar hay que establecer relaciones entre significantes, los fonemas respectivos de *rumoresque senum seueriorum* en conformidad con una descripción de su sustancia fónica en términos articulatorios o acústicos (tal vez subrayara el carácter interrupto y grave de sus términos iniciales y finales frente al continuo y agudo de la zona del verso en que dominan *es, se, se)*. Posteriormente, se procedería a estudiar la relación entre significados: la posición de la cesura tras la 6.ª sílaba no coincide con la relación sintáctica básica: *senum seueriorum* son determinantes de *rumores*, su estructura sería *rumoresque / senum seueriorum*. Sea cual sea

[1] Cf. más adelante, Pratt a propósito de *numerus*.
[2] Cf. J. Marouzeau, *Traité de Stylistique latine*, París 1962, págs. 26-31.

el análisis, **senes seueriores emittunt rumores* o, tal como figura en el texto, se observa relación de dependencia o desequilibrio entre las dos partes del verso.

A su vez *seueriorum*, equivalente posicionalmente con *senum* por mantener idéntica relación sintagmática con *rumores* se diferencia semánticamente, ya que a la vejez añade la idea de severidad. ¿No es un tanto redundante esta especificación de los viejos? Parecen imponerse un conjunto de rasgos de desequilibrio y algunos de equivalencia sintagmático-semántica entre *rumoresque* y *senum seueriorum*. ¿Podríamos hallar correspondencias con lo observado en la sustancia del significante? Un conjunto de rasgos fónicamente contrastantes *rum*, *num/es*, *se... se...* se unía al final en un lexema idéntico. De forma homóloga el desequilibrio sintáctico / semántico podía hallar su superación en *seueriorum*, cualidad a la vez separada e inherente a la vejez.

Cualquier observación, pues, en la matriz convencional (métrica y fónica) debería ser corroborada por un análisis de las equivalencias sintagmático-semánticas.

Unas reflexiones sobre la morfología. La morfología atendería a un estudio de las clases de palabras según sus formas y no sus funciones. No se debe aislar de los aspectos que acabamos de mencionar.

Llaman nuestra atención los monosílabos gramaticales y su tendencia a situarse en posición inicial de verso, sobre todo a partir de v. 7 (*nox* y *lux* son excepciones).

Los verbos, por su parte, se sitúan preferencialmente después de la cesura, en la parte derecha del verso: vv. 1, 3, 4, 6, 10, 11, 12. (Teniendo en cuenta que tres versos carecen de verbos resaltará en situación inicial por su volumen fónico *conturbabimus*). Así pues, la mayor información sucederá corrientemente hacia los fines de verso: la puntuación, la coordinación y yuxtaposición entre frases —relativamente abundante— da cuenta de un hecho singular: hay coincidencia absoluta entre límites de verso y constituyentes sintácticos (con excepción de vv. 2-3).

La proporción entre vocablos que convencionalmente atribuimos al léxico o a la gramática permite establecer tres partes: vv. 1-6 de notable predominio léxico; vv. 7-10 de abrumadora mayoría gramatical y vv. 10-13 en que están equilibrados. Resultará así que salvo en su parte central el poema será informativo, con predominio de lo nocional. Aparece confirmado esto por la numerosa subordinación que descubríamos en vv. 10-13.

La morfología apunta hacia una gran autonomía de 7-9. En efecto, en vv. 1-6 son abundantes los términos léxicos; en vv. 7-13 la gramática. En 10-13, sin embargo, la riqueza en subordinadas implica muchos nexos gramaticales pero también predicados: y, en efecto, léxico y gramática están muy equilibrados.

En vv. 7-9, de dieciocho vocablos independientes sólo nueve son

diferentes; de esos nueve sólo cuatro no se repiten y de los cinco restantes, usados una sola vez, sólo dos son lexemas semánticamente plenos: *da basia.*

La repetición, la reiteración es norma. Pero muy especial, ya que se comunica poco. Hay que fijarse entonces en el sentido que esa repetición tiene. Hacer avanzar el pensamiento y el poema muy poco. Se complace en una redundancia no de contenido sino formal. Y eso, en un poema muy breve, que en otras partes es muy informativo. Algo, en efecto, verdaderamente excepcional.

Hasta el momento los niveles fónico-prosódico y sintáctico nos han permitido esbozar ciertos agrupamientos en el poema basados en equivalencias o contrastes sin habernos referido para nada ni a los temas del mismo ni a la relación de estos con los protagonistas de la acción o de la palabra. Vamos a hacerlo.

Cuando en un poema aparecen pronombres personales *(tu, ego, nos)*, determinados tiempos verbales, adverbios, demostrativos, en suma, los llamados «shifters»[1], están implicados tanto el momento de actuar y sus protagonistas como el momento de hablar y los suyos: procesos y protagonistas de la enunciación y el enunciado. De ahí que sea correcto considerarlo según el papel que en él desempeñen las tres personas de la conjugación. En primer plano distinguimos las tres personas gramaticales en tanto que designan los protagonistas (agente, 1.ª persona y paciente, 2.ª persona) del proceso de enunciación y, por otra parte, «las cosas de las que se habla» (3.ª pers.)[2].

En el plano sintáctico hay diferentes tipos de sintaxis que tienen afinidad con, respectivamente, la función expresiva (de la 1.ª persona), la función conativa (de la 2.ª persona) y la función referencial (de la 3.ª persona): son, respectivamente, los tipos de frases exclamativa, vocativa (o imperativa) y declarativa.

Como tercera instancia se apelará a la «materia del contenido»; tres categorías de términos constituyen la materia semántica bruta del poema: el sujeto amante, el objeto amado y diversas realidades —se emplea este término para evitar la confusión con las «cosas» de más arriba— metonímicas y/o metafóricas con el sujeto amante y/o el objeto amado; estos tres términos tienen en principio una afinidad con, respectivamente, las 1.ª, 2.ª y 3.ª personas gramaticales.

Los temas o materia del contenido de Catulo 5 se dejan describir con sencillez: entre los dos amantes se propone una comunicación amorosa directa: «Amémonos». Pero algo hostil o contrario se va interponiendo entre ellos: los viejos y su mundo, lo limitado de la vida humana, los envidiosos de la dicha o felicidad ajena.

---

[1] Para este concepto de Jakobson remitimos a lo dicho en la Introducción.
[2] Cf. N. Ruwet, *op. cit.*, pág. 180.

A continuación un análisis combinado atenderá a la distribución por el poema de los tipos de sintaxis y las personas gramaticales en relación con esta «materia del contenido».

La doble perspectiva se articula en:

— *Presentación directa / presentación indirecta* de los amantes.

— *Lenguaje directo*, próximo al grito / *Lenguaje menos directo* entre ambos.

Según el primer par de oposiciones el objeto primordial de nuestra atención serán los pronombres, nombres propios y cualquier elemento, en fin, que remita a los amantes y su actividad básica, el amor. Se trataría de medir, a lo largo del poema, las desviaciones del enunciado y sus protagonistas respecto al punto de partida elegido: el amor de la pareja. Con estas premisas, tan importantes como las de los enamorados son las actividades de cualesquiera otras personas —3.ªs personas— que obstaculicen la directa comunicación amorosa.

En los trece versos del poema aparece en una sola ocasión, v. 1, el nombre de la enamorada, Lesbia, acompañado de un posesivo de 1.ª persona, *mea*, que remite al que habla. El contexto exterior al poema 5, constituido por la colección completa de poemas, permite identificar al protagonista de la enunciación con Catulo, personaje histórico. Notemos que, fuera de contexto, se referiría a un amante cualquiera: ambigüedades de la situación de habla.

Esta referencia a la persona de la amada aparece también en el imperativo *da* de v. 7, donde *mi* es la única alusión a la persona del que habla, más directa que en v. 1, aunque más indirecta que *ego*. En todo caso, por su referencia a la 1.ª prs. *(mea, mi)*, a la 2.ª —incierta— *(da)* y por el nombre propio *Lesbia*, combinados con las desinencias verbales de v. 1 *-mus*, que remiten al *nos* (a la pareja), y, sobre todo, por las acciones denotadas —*amemus, da mi basia*—, los versos 1 y 7 son los más cercanos a una presentación directa de la pareja enamorada.

A la inversa en vv. 12-13 —final del poema— solamente se establece una conexión indirecta con los amantes por medio de *basiorum*. El sujeto de los verbos *...inuidere possit,...sciat...* es una tercera persona —un *malus*, un obstáculo—.

En otros dos versos (v. 2 *rumoresque senum seueriorum* y v. 4 *soles occidere et redire possunt)* no hay referencia alguna, ni gramatical ni de contenido al amor, actividad primaria del poema.

En consecuencia existen diseñados movimientos de acercamiento-alejamiento en la escala *Presentación directa / presentación indirecta* de los amantes y su actividad.

Vv. 1-3 *-mus (uiuamus, amemus, aestimemus), mea Lesbia.* Interponen un v. 2 *rumoresque senum seueriorum* de signo negativo respecto a presentación directa.

Vv. 4-6 *soles...possunt / nobis cum ...occidit...lux / nox est... dormienda.* Parece producirse un movimiento que va del despegue máximo

(indiferencia cósmica) a una cierta cercanía *nobis*. Con todo, ésta es relativa. No es seguro, según algunos comentaristas que *nobis* remita a los amantes sino a toda la humanidad, al hombre en cuanto mortal. Sus argumentos son gramaticales: *occiderit* y no *occidit* sería, en efecto, más directo y menos ambiguo[1]. Sea como sea, aunque v. 6 lleve como sujeto agente a *nobis*, sólo son agentes de su propia muerte, pasivos súbditos de la necesidad. De modo que tanto la ausencia de referencia, como su presencia —*nobis*— así como el contenido de los vv. 4-6, suponen un punto de máximo alejamiento si tomamos como partida el v. 1.

Sobre versos 7-9 pocas palabras: *da mi basia* pormenoriza el *nos* inicial, en correspondencia con *mea Lesbia*. Semánticamente *basia* es una parte —sinécdoque— del todo *amare*. El imperativo es también más directo que el subjuntivo exhortativo *amemus*. Fluctuación desde el máximo de presentación indirecta (v. 6) al máximo de presentación directa. Palabra y acción, sujeto amante y objeto, están aquí confundidos.

En vv. 10-13 hay dos partes: vv. 10-11 *-mus* vuelven a la desinencia de vv. 1 y 3. Las acciones denotadas, sin embargo, no son amorosas en v. 11 *conturbabimus, ne sciamus*. Pertenecen a una esfera de vocabulario alejada del amor. Se insinúa una cierta interferencia y frialdad que halla su máximo exponente en los versos 12-13, ya comentados, en que un *ille*, una persona hostil, a la manera de la naturaleza en vv. 4-6, acapara la atención al final de un poema que comenzó siendo de exaltación amorosa.

La segunda oposición presentaba un polo positivo: *Lenguaje directo*, próximo al grito / frente a un polo negativo *Lenguaje menos directo*.

Para estudiar sus efectos echaremos mano de los tipos de sintaxis en los que son básicos los tiempos y modos verbales. Nos descubrirán el alejamiento entre un lenguaje que tiende a la acción, que trata de borrarse como tal, y otro orientado a la comunicación sosegada.

Hay cuatro dominios perfectamente distintos:

— Vv. 1-3. Sintaxis impresiva. Subjuntivos exhortativos, presencia de un vocativo, *mea Lesbia*. Los dos verbos de v. 1, *uiuamus atque amemus*, aunque son transitivos están empleados directamente, absolutamente. V. 3 *aestimemus* es transitivo; su objeto equivale a una oración (véase el análisis sintáctico), su contenido léxico es equívoco. La acción denotada, aunque bajo el modo directo de la exhortación, marca un cierto alejamiento frente a la inmediatez de v. 1, sugerida por el vocativo.

— Vv. 4-6. Los verbos principales están en presente de indicativo. La sintaxis es declarativa, referencial. Se tiende a comunicar cosas no a actuar. Se está lejos del estallido de pasión del v. 1. El programa

[1] Cf. K. Quinn, *Catullus, The Poems*, Londres, 1970, pág. 108.

amoroso sufre un enfriamiento ante la indiferencia de la naturaleza o la consideración de la vida limitada y la muerte del hombre. En el poema 7 de Catulo, dos versos...*aut quam sidera multa cum tacet nox / furtiuos hominum uident amores*, con sus estrellas como *epískopoi* se distanciaban del amor con una perspectiva sideral; en este sector de 5 ni siquiera hay referencias al amor. Sólo a la vida y la muerte. Tal vez esta sintaxis referencial contenga un tanto de emoción, de expresividad contenida en v. 6 al presentar al hombre como agente de la muerte.

— Vv. 7-9. Excepcionales desde el punto de vista sintáctico: un sólo verbo para tres versos, en contraste con el resto del poema. El verbo, a su vez, está en imperativo, con su ausencia de marcas temporales y de persona. El imperativo es un no-tiempo. Excepcionalidad, pues, morfológica. Señala la proximidad máxima a la acción. La falta de marcas temporales no permite otra consideración que la del enunciado en sí mismo, sin referencias al proceso de enunciación. Hablar es aquí sinónimo de actuar. Pero se habla poco en tres versos: ya hemos dicho que faltan los verbos, la subordinación, con su jerarquización del pensamiento. Lo más curioso: hay una cierta redundancia; el léxico, la información es mínima: *da... basia* un proceso puro, apenas un gesto, y un protagonista *mi*, receptivo. Luego, términos gramaticales, adjetivos numerales que determinan una y otra vez, inagotablemente al objeto. Fuerte desequilibrio entre los factores que aseguran la comunicación; tendencia al despilfarro en lo accesorio —adjetivos— y apenas sustantivos y verbos.

— Vv. 10-13. En v. 10 *dein cum milia multa fecerimus* se pasa de la sintaxis conativa, al lado del grito y de la acción, a una sintaxis declarativo-expresiva; de la coordinación a la subordinación, de la ambigüedad temporal de vv. 7-9 —fuera del tiempo, al margen del tiempo, en el no-tiempo, acción en sí, como tal— a una temporalidad precisa, subordinada a la principal *conturbabimus*. Se opone una acción en marcha, en pleno proceso, en su duración, a una acción considerada desde la perspectiva de su realización, de su cumplimiento. Un proceso frente a su resultado.

Igualmente en v. 7, nos las habíamos —implícitamente— con un presente, un ahora, una actividad inmediata; en vv. 10-11 la acción pasa a ser un proyecto, un programa para realizar en el futuro. Frente a la esperanza de más besos después de v. 10 *dein...*, aparece *cum* un término gramatical y relacional en lugar de *basia*, lexema semánticamente pleno. Frustra la esperanza y la remite al futuro.

La insistencia en v. 10 no nos hace pasar por alto el resto. Los tiempos son futuros o subjuntivos de subordinación. La sintaxis es declarativa con algunas referencias expresivas a los sujetos. El pensamiento se encadena con rigor, con nexos abundantes, se restablece la temporalidad y la causalidad. Hay, incluso, una cierta redundancia —v. 10 desde el punto de vista nocional apenas añade nada a vv. 7-9

salvo la precisión y el alejamiento temporales—, un gusto por la claridad (aunque en otro sentido, diferente del sintáctico, hay muchas ambigüedades). La introducción de las subordinadas últimas, culmina, a nivel temático, el alejamiento de la acción pura que han ido introduciendo progresivamente las palabras del poeta. Vv. 10-13 son, más que otros, los de un poeta que habla y reflexiona lejos del grito y del hacer inmediato del amante.

Proponemos, como resumen, el gráfico adjunto (página siguiente).

Las columnas, de izquierda a derecha, muestran la distribución de la materia del contenido. Se va desde el amor y sus protagonistas hasta la hostilidad social (III) o la indiferencia cósmica (V). Otras dos la IV y la II son mediaciones: en la IV se recoge la común condición de mortales de los enamorados y los viejos, frente a la naturaleza —*soles*— eterna. La II es una transición entre las actividades amorosas de la pareja y el cerco social hostil (más adelante explicaremos el sentido de esta mediación).

Las líneas seccionan el poema en cuatro partes según los tipos de sintaxis (tiempos y modos verbales), según las relaciones enunciación-enunciado.

Las flechas introducen dinamismo en el esquema. Marcan, a medida que progresa la lectura, la dimensión proximidad-alejamiento a/de la pareja amorosa tanto en su presentación directa-indirecta como en su comunicación. A este respecto sobresale gráficamente la coincidencia entre la máxima proximidad —columnas de la derecha— y el alejamiento, que varía. Hay una especie de movimiento en zig-zag de tipo centrífugo.

Podemos relacionarlo con otras divisiones —la sintáctico-formal, por ejemplo— del poema.

De las tres partes I (vv. 1-3), II (vv. 4-6) y III (vv. 7-13), con dos secciones cada una I A-B(1; 2-3), II A-B(4; 5-6) y III A-B(7-9; 10-13), el seccionamiento según los tipos de sintaxis únicamente difiere al hacer de III B una cuarta parte independiente.

A su vez I A se relacionaría con III A(7-9) por ser ambas conativas y se opondrían a II B y III B por ser declarativo-expresivas. Precisamente la dirección de las flechas mide este desplazamiento.

Otra división sintáctico-formal (I A vs I B) (II A vs II B) halla su traducción a términos de proximidad-alejamiento de la pareja amorosa: en *aestimemus* frente a *amemus* se ha introducido la consideración de los viejos (columna II); en vv. 5-6 frente al 4 la perspectiva humana, aunque alejada del amor, está presente frente a la cósmica.

El movimiento en zig-zag parece preferir una partición bipartita del poema (vv. 1-6; 7-13) con correspondencias de las respectivas secciones 1.ª y 2.ª: v. 1: vv. 7-9 :: vv. 4-6: vv. 10-13. Hay también razones de tipo fónico-prosódico y sintáctico para acentuar el carácter excepcional de vv. 7-9 frente a otras partes del poema.

Un poema se construye por analogías y contrastes. Sus partes re-

El mundo, las cosas (dimensión de la 3.ª persona)			El amor y sus protagonistas (dimensión de las 1.ª y 2.ª personas)		Tipos de sintaxis	Tiempos verbales
Naturaleza	Muerte	Viejos. Hostilidad. Magia	Otras actividades de la pareja	Amor		
		Senes	*aestimemus*	*Vivamus* *amemus*	Conativa	Subjuntivos exhortativos. Vocativo.
Soles...possunt	*...lux...occidit* *nox...est* *dormienda*.....*nobis*				Referencial	Presentes de indicativo.
				Da mi basia	Conativa	Imperativo.
		malus... *sciat...*	*fecerimus* *conturbabimus*		Referencial	Futuros. Subj. de subordinación.
V	IV	III	II	I		

miten unas a otras en proporciones variables de ambos elementos. Lo poético de un poema surge por esta combinación de lo semejante en lo lineal multiplicada según los niveles. Un grado excesivo de semejanza produciría redundancias intolerables, lo mismo que su ausencia atentaría contra la unidad de la obra. Las impresiones del lector traducen a efectos, explican o interpretan estos procedimientos poéticos.

II

Las relaciones de sustitución. —Los niveles precedentes condicionan nuestra aproximación al componente semántico del poema.

Lo específico de la poesía no se reduce a la posibilidad de establecer posiciones equivalentes basadas en criterios sintagmáticos sino que, además, dentro de ellos, la sustancia del contenido debe, a su vez, manifestar correlaciones o contrastes, formalizables según criterios semánticos.

Por consiguiente de poco nos sirven los temas del poema, si no es como mero punto de partida. Solamente cuando ocupan posiciones sintagmáticas equivalentes empiezan a llamar nuestra atención e invitan a que prosiga el análisis para hallar las relaciones semánticas que confirmen o contrasten con las sintácticas y en ese juego den lugar a efectos de sentido múltiples.

En una descripción anterior los temas del poema eran vistos como comunicación amorosa directa en la que se interferían progresivamente los viejos y su mundo, lo limitado de la vida humana y los envidiosos de la felicidad ajena.

Sintagmáticamente establecíamos varios paralelismos: I A, II A (con ciertos reparos) y III A (vv. 1, 4 y 7-9 respectivamente) eran posicionalmente equivalentes y determinaban que I B (vv. 2-3) II B (vv. 5-6) y III B (vv. 10-13) también lo fueran.

Cuando proseguía el análisis salían a la luz nuevos paralelismos: en las secciones B, en I v. 2 se relacionaba con v. 3 mediante la subordinación; v. 5 estaba en idéntica relación con v. 6 en II; en cuanto a III B (vv. 10-13) reconocíamos que se complicaba el esquema.

El desequilibrio de estos versos (10-13) respecto a los anteriores, además de otras razones que aparecerán en breve, nos inducen a comenzar por ellos al análisis semántico.

La subordinación es múltiple; una misma oración aparece ora como principal ora como subordinada; igualmente puede recibir más de una subordinada.

v. 10 *cum... fecerimus* / v. 11 *conturbabimus* { relación subordinada-principal *paralela* a
v. 13 *cum... sciat* / v. 12 *ne... possit*

v. 12 *ne... possit* / v. 11 *conturbabimus* { subordinada / principal, *comparable* a

v. 11 *ne... sciamus,* y con capacidad para recibir una nueva subordinada de infinitivo, v. 12, *ne quis malus inuidere possit.*

Pues bien si atendemos a la «materia del contenido» nos encontramos con precauciones para proteger el amor contra los que acechan la felicidad ajena.

Dado que en vv. 2-3 hay también hostilidad contra la vida amorosa propuesta en v. 1, pues acechan *rumores senum seueriorum* y como sintagmáticamente son equivalentes IB (vv. 2-3) III B (vv. 10-13) los tendremos en cuenta en el análisis.

Estas razones internas a nuestro método se encuentran con una vieja observación de los comentaristas de Catulo: verbos como *aestimemus* (v. 3), *fecerimus* (v. 10), *conturbabimus* (v. 11), pertenecían al vocabulario de los círculos bancarios, de las actividades comerciales romanas.

Transpondremos a nuestro análisis y describiremos relaciones que casi nunca han sido entendidas con claridad y han sido fuente de numerosos malentendidos e interpretaciones subjetivas.

Si regularizamos la sintaxis, prescindiendo de la condición de principales o subordinadas y atendiendo únicamente a los sujetos, núcleos del predicado y objetos, obtenemos este esquema:

	I (sujetos, SN)	II (Núcleos)	III (Objetos)	IV (Pred.)
v. 2	*senes*	*emittunt*	*rumores*	
v. 3	*nos*	*aestimemus*	*rumores*	*unius assis*
	(senes)	*(solent aestimare)*	*(alia)*	
v. 10	*nos*	*facimus*	*milia multa*	
v. 11	*nos*	*conturbabimus*	*illa (basia)*	
	(senes)	*(conturbant)*	*(rationes)*	
v. 12	*malus*	*inuidet*		
	(senes)	*(inuident)*		
v. 11	*nos*	*nesciamus*	*(illa)*	
	(malus)	*nesciat*	*tantum basiorum*	*esse*

Los términos que figuran entre paréntesis debajo de los versos 3, 11 y 12 no pertenecen al texto. Los hemos suplido por observaciones de los comentaristas. Estiman éstos[1] que la actividad mercantil era ejercida predominantemente por personas de edad madura; dentro de sus prácticas estaba el confundir las cuentas bien mediante la gráfica sacudida del ábaco o mediante la fraudulenta ocultación o tergiversación de beneficios. Este contexto histórico aclara o permite

[1] Cf. H. L. Lévy, «Catullus, 5.7.11 and the abacus», *American Journal of Philology*, 1941, páginas 222-224; C. J. Fordyce, *Catullus, A Commentary*, Oxford, 1961; K. Quinn, *'Catullus' The Poems*, Londres, 1970.

explicitar en el gráfico relaciones que permanecen debajo de la superficie del poema. Son relaciones de sustitución, *metafóricas*.

En v. 12 no hemos necesitado recurrir a los comentaristas: en el término *inuidere* confluyen al menos dos sentidos: uno técnico, preciso «echar mal de ojo»; un segundo próximo a nuestro «envidiar». El parentesco entre los rumores de censura de v. 2 y la envidia, que aunque en ocasiones se oculta celosamente, en otras se manifiesta por el mismo vehículo que la censura, facilita la sustitución que hemos colocado entre paréntesis.

Por esta línea que va de unas relaciones de sustitución deducidas del texto gracias a los comentaristas a otras casi explícitas como *inuidere* (en que *senes* y *malus* son sujetos de *inuidia)*, llegamos a *ne sciamus* (v. 11) / *cum... sciat* (v. 13).

Ya no hay sustitución sino que se repite el mismo lexema (hacemos abstracción de sus distintos accidentes gramaticales) con distintos sujetos *nos* y *malus*.

Merece la pena que atendamos una vez más a la sintaxis.

V. 11 *ne sciamus* estaba en posición *comparable* a v. 12 *ne quis malus... inuidere possit* respecto a la principal *conturbabimus*. Esta identidad de relaciones la expresaba la conjunción disyuntiva *aut* (v. 12).

Por otro lado, a nivel semántico, hemos visto

v. 11	*(nos)*	*ne sciamus*	*illa*	La identidad del lexema verbal coloca en posiciones *paralelas* a sus sujetos y objetos.
v. 13	*(aliquis malus)*	*sciat*	*tantum basiorum*	

Volviendo a la sintaxis: la oración de v. 13 es subordinada de v. 12. Catulo podría haber expresado su pensamiento en un orden más accesible: vv. 11-13-12. «Para no saberlo nosotros y para que ningún malvado, cuando supiera el número de besos, pudiera echarnos el mal de ojo».

De esta forma el paralelismo semántico y las posiciones comparables satarían más a la vista. Si hay esas inversiones sintácticas (principal antes de subordinada) donde también existe un fenómeno semántico (los jóvenes y los *mali* comparten idéntico verbo y objeto: *basia)* no hay más remedio que relacionarlas: inversión, sustitución.

Más aún, en vv. 12-13 hay un doble movimiento: conocimiento de una cantidad de besos seguida de una evaluación negativa, una acción hostil hacia los mismos *(inuidere)*.

En vv. 2-3 *rumoresque senum seueriorum / omnes unius aestimemus assis* nos hallamos en posición paralela I B (vv. 2-3) / III B (vv. 12-13); hay la misma relación subordinada / principal que en vv. 12-13. Y llevando más lejos la similitud registramos: los viejos lanzan un número de *rumores;* al número —*omnes*— sigue la evaluación depreciativa, negativa, por parte de los jóvenes *(aestimemus... assis)*. La

relación de hostilidad es patente en ambos casos; la defensiva de los jóvenes, también. Lo que se defiende es idéntico: besos, amor.

Unicamente cabría añadir algo respecto a vv. 2-3. Entre los jóvenes, sujeto de *aestimare*, y los objetos de su actividad hostil (los viejos y sus rumores) hay una contigüidad explícita, en el verso, que provoca un primer contraste de efectos de sentido irónicos: en tanto que el objeto es huidizo e inconcreto —*rumores*— el núcleo del predicado —*aestimare*— indica precisión y exactitud, más marcada aún en *unius... assis*.

Y también hay sustitución: los jóvenes, que habían aplicado *aestimare* a un objeto distinto del habitual son también sustitutos de los sujetos habituales de este verbo. En efecto, son los viejos los que hacen cuentas, los que tasan y evalúan. Ahora tal práctica se vuelve contra ellos: efectos de sentido paródicos.

Nos hemos demorado un tanto estableciendo correlaciones posicionales —según nuestro análisis sintagmático previo—, comparaciones explícitas en el poema, y otras que hemos debido restablecer implícitamente.

Los resultados de estas operaciones se manifiestan como posibilidad de distintos sujetos y objetos para aparecer en posiciones intercambiables en el poema. En concreto, los sujetos son los jóvenes, los viejos y los *mali*. Los objetos son besos, cuentas, rumores; sus actividades, el cálculo, la confusión del mismo, la estimación positiva o negativa.

Las relaciones de sustitución pertenecen al eje metafórico del discurso. Su presencia en este poema ha provocado múltiples efectos de sentido. Los comentaristas han abundado en ellos. Son de tipo cómico. Hay parodia, ironía, autoironía[1]. Se ha hablado de desprecio y derrota del número[2] o de control y sumisión al número por Catulo. Desde el punto de vista de la historia literaria, distinto del nuestro por deducir sus datos del exterior del poema, sin duda es acertado relacionar estas técnicas con la tradición satírico teatral que confluye en Catulo[3].

Desde el punto de vista del comentario hemos aunado bajo una rúbrica semántica —relaciones de sustitución o metafóricas— un buen número de efectos de sentido sumamente equívocos, ambiguos y discutibles. Además hemos relacionado la semántica con el análisis posicional previo y también podemos añadir que se entiende bien, desde esta nueva perspectiva, el movimiento de distanciamiento que notábamos en vv. 2-3 y 10-13 respecto a la comunicación directa de los jóvenes amantes. Pues en todo efecto cómico, irónico o paródico

---

[1] E. Schäffer, *Das Verhältnis von Erlebnis und Kunstgestalt bei Catull*, Wiesbaden, 1966.

[2] Ch. Segal, «Catullus 5 and 7: A Study in Complementaries», *American Journal of Philology*, 1968.

[3] K. Quinn, *The Catullan Revolutión*, Melbourne, 1959.

existe una buena dosis de distanciamiento no sólo temporal o físico sino también en el terreno de los valores: quiérase o no es el amor desde otra óptica.

A guisa de resumen de esta parte: V. 11 *conturbabimus illa ne sciamus* es notable desde varios ángulos: *illa*, anafóricamente, remite a *milia multa*, que a su vez remite a *basia*. Catafóricamente lleva a *tantum... basiorum*. Es anafórico si funciona como objeto de *conturbabimus* y catafórico si lo hace de *sciamus*. En cualquiera de los casos su referencia es la misma, *basia*. Y, precisamente, si *basia* es objeto de *conturbabimus* sustituimos su objeto habitual *rationes* por esta metáfora: los besos no pueden emborronarse como las cuentas si bien en un contexto como el de vv. 7-9 en que se ha producido tal hipérbole *(milia... centum)* todo es posible. En fin, la ambigüedad sintáctico-semántica no puede ser resuelta por la métrica: la cesura no decide, comparándola con la práctica de Catulo en este poema, a cuál de los dos hemistiquios (5+6 o 7+4) asignar el pronombre. *Illa* anafórico es metáfora; si lleva hacia adelante, en cambio, tenemos que esperar al último verso para saber la referencia exacta de *sciat* y para saber qué tienen de común los amantes y el *malus*. En esta perspectiva el abandono del *ordo* subordinada-principal por Catulo con la consiguiente complejidad que producía, se justifica. Las sustituciones metafóricas, las ambigüedades métricas, las complicaciones del orden oracional, forman un todo que el análisis discrimina y que la lectura confunde en numerosísimas vacilaciones del sentido.

El eje de la combinación.—Hemos tratado de las relaciones de sustitución en el poema. Sujetos, predicados (núcleos y objetos) aparecían en relaciones semánticas un tanto alteradas respecto a lo que solía ser habitual en ellos. Lo habitual lo facilitaba el contexto externo al poema con lo que los sentidos resultantes de las sustituciones se multiplicaban. También recurríamos a comparaciones: actividades idénticas de sujetos diferentes nos llevaban a otras actividades diferentes de esos mismos sujetos, estableciendo correlaciones *in absentia* a partir de términos presentes.

Estas relaciones semánticas de sustitución se daban especialmente en lugares del poema también equivalentes desde un punto de vista sintagmático (I B, vv. 2-3 y III B, vv. 10-13). Para completar el recorrido por posiciones paralelas nos quedaban los versos 5-6 de II B. Y, de entrada, no se ofrece nada semejante a lo anterior desde un punto de vista semántico. No se observan relaciones de sustitución. ¿Puede, sin embargo, darse una cierta equivalencia semántica entre versos 5-6 y sus posicionalmente paralelos 2-3 y 10-13? Para contestar esta pregunta debemos dar un largo rodeo en el que nos encontraremos con el eje de la combinación.

Del mismo modo que I B, II B, III B, los versos correspondientes a I A (v. 1), II A (v. 4), III A (vv. 7-9) están en posiciones sintagmáticas equivalentes: son paralelas. ¿Se observa en ellos alguna

relación semántica? Ya ha sido notado por Quinn, aunque con las limitaciones que implica estudiar un solo nivel sin relacionarlo con los demás tal como hacemos nosotros[1].

Viuamus atque amemus —v. 1— están en relación semántica entre sí: *amare* es una parte del *vivir*, son actividades contiguas, de tipo metonímico. El antónimo de *uiuere* es *occidere*, que aparece en v. 4; y, por otra parte, *basia* v. 7, está en una relación de parte a todo con *amare*, está contenida en *amare*.

Confirmada la posición sintagmática paralela por estas relaciones semánticas vamos a centrarnos en los versos 4-6, en cuya sección B (vv. 5-6) según recordábamos no aparecían relaciones semánticas apreciables con I B (vv. 2-3) y III B (vv. 10-13), que corroborasen el paralelismo posicional. En v. 4 *soles occidere et redire possunt* la idea inicial de *uiuere* (v. 1) aparece primero negada *(occidere)* pero luego resaltada, si cabe, con más fuerza. Los soles participan de la muerte, pero luego de la vida. Con *redire*, los soles reviven. Reiteración de v. 1, nueva proposición de idéntico programa con sujetos diferentes. Esta proyección en la secuencia del poema de relaciones semánticas entre términos se reanuda en vv. 5- / 6 donde *lux* / *nox* son una nueva exposición de la antítesis entre vida / muerte.

La antonimia *uiuere* A I / *occidere* A II, planteada en v. 4 y luego resuelta, vuelve de nuevo en vv. 5-6 con afirmación, esta vez del polo negativo *occidere*. En una sucesión de versos 1, 4-6, aparecen en la secuencia, reiteradas veces, términos semánticamente relacionados: metonimia que asegura la unidad de lo poético.

Recordemos brevemente lo concerniente a la sintaxis de vv. 4-6.

V. 4 *soles occidere et redire possunt;*
V. 5 *nobis cum semel occidit breuis lux;*
V. 6 *nox est perpetua una dormienda.*

El verso 4 pertenece a II A, con subordinación en su interior; 5-6, yuxtapuestos a 4 forman II B. Están, a su vez, en relación de subordinada a principal.

En v. 4 los infinitivos subordinados a *possunt* mantienen una coordinación aparente. Una forma directa de expresar sus relaciones sería: **soles, cum occiderint, redire possunt.*

El paralelismo o equivalencia con vv. 5-6, resultantes de esta sintaxis regularizada es fuerte: **soles, cum occiderint, redeunt*
**nos, cum occiderimus non redimus.*

Dos acciones, la muerte y la posterior vuelta a la vida, son realizadas o padecidas por un sujeto no humano, natural. El hombre, los sujetos humanos, sufren una acción, la muerte, en tanto que la otra no les afecta, está fuera de ellos.

---

[1] Cf. K. Quinn, *op. cit.*, Londres, 1970.

Los sujetos en esta forma directa y simple de expresión son dos, los predicados dos igualmente. El segundo de ellos sólo concierne a un sujeto.

Tal como aparecen en el poema los sujetos son *soles* (v. 4), *lux* (v. 5), *nox* (v. 6). Están en relaciones de oposición y contraste, metafóricas y metonímicas. Su pertenencia a clases semánticas relacionadas halla su proyección en la secuencia, en la que se encuentran en posiciones paralelas.

Soles está ligado a *lux* por relaciones de productor-producto (metonimia); a ambos se opone *nox*, que es el polo opuesto al día, pero viene a continuación de él. Ambos *-lux / nox-* la luz y el día, la noche, están causados o producidos directa o indirectamente por *soles*.

Similarmente, los sujetos reales que hemos obtenido (naturaleza, sol) están en las mismas relaciones. El hombre es lo opuesto a la naturaleza inanimada pero está con respecto a ella en situación de contigüidad y de producto-productor. Es parte de la naturaleza y la no-naturaleza como la noche se incluye en el día y es el no día[1].

Fijémonos ahora en otras relaciones semánticas, de naturaleza asimismo metonímicas, existentes en estos versos:

v. 4 *redire*	*Redire* se opone a *semel* y *una* como iterativo a no iterativo.
v. 5 *semel*	A su vez, junto a *semel*, implica temporalidad, idea de tiempo,
v. 6 *una*	frente a *una*, que es indiferente a la temporalidad.

	iterativo	no iterativo
Tiempo	*redire*	*semel*
No tiempo		*una*

Nos quedan los adjetivos: *breuis* y *perpetua* tienen tanto una dimensión espacial como temporal. El primero es, sin embargo, limitado y de corta extensión. Al ser limitado, digámoslo en términos geométricos, es discreto; un segmento de poca extensión. Frente a él *perpetua* es ilimitado e indiscreto tanto espacial como temporalmente.

[1] Algo habría que añadir correspondiente al nivel métrico-fónico: en posición inicial de los versos 5 y 6 se hallan, respectivamente, *nobis* y *nox*. Los sujetos reales (nosotros) y aparentes *(nox...)* de los planos sintáctico y semántico ocupan también una posición equivalente en la secuencia métrica —la posición inicial del verso— y en ella se da una cierta homofonía: *nobis / nox*. Sintaxis y semántica, métrica y aspecto fónico convergen, para subrayar la equivalencia entre nosotros —la humanidad, la pareja— y la noche, es decir, la muerte. Hombre es sinónimo de muerte, está incluido *nos* dentro de la muerte *nox*.

Obtenemos el siguiente gráfico:

V. 4 continuidad limitada *(occidere)* / iterativa, eterna, *(redire)*.
V. 5 continuidad limitada *(breuis)* / única *(semel)*.
V. 6 continuidad ilimitada *(perpetua)* / única *(una)*.

Las relaciones semánticas que acabamos de desgajar contraponen II A / II B de manera múltiple. Subrayamos, especialmente, la idea unicidad, negativa, asociada al hombre y a la muerte, frente a la positiva de retorno, de eternidad, de ciclos sin fin, asociada a la naturaleza. La unicidad ha sido puesta de manifiesto en estos versos en otros niveles, además del semántico: por su posición en la secuencia rítmico-sintáctica *soles* / *lux* / *nox* ocupan las posiciones iniciales o finales de verso; lo único del día y de la noche se expresa en su escaso volumen fónico: monosílabos, frente al bisílabo *soles;* en el número singular frente al plural.

Finalmente, en v. 5 a la noción de vida va asociada la de límite; pues bien ha sido notado cómo los términos adoptan en la secuencia un orden decreciente según el número de sílabas *(occidit-brevis-lux*, 3+2+1). Frente al día, la noche ilimitada, de v. 6, dispone sus términos en un orden inverso al anterior. *(nox est perpetu(a)*, 1+1+3 si contamos la elisión; y *una dormienda*, 2+4).

La oposición sintáctica de II A a II B, que se correspondía en los tipos de sintaxis con una sintaxis declarativa ligeramente teñida de emotividad en vv. 5-6 por la proximidad mayor a la pareja *(nobis)*, halla su traducción en el plano semántico. La naturaleza es el polo positivo de la oposición, frente al hombre, polo negativo, porque su modo de existencia en el tiempo es cíclico, eterno, en constante retorno, en tanto que el del hombre es limitado y finito. (Pues lo único infinito que tiene el hombre es su muerte: contradicción en los términos. Diríamos, con los epicúreos, que si es muerte no es suya, y si es suya no es muerte).

La parte exultante está asociada a la idea de retorno y repetición. v. 4; los vv. 5-6, a todos los niveles posibles (posiciones en la secuencia fónica en órdenes determinados, oposiciones según el número gramatical, posiciones prosódicamente relevantes) asocian la muerte y el hombre con lo uno, finito, que no retorna.

Haremos en este lugar unas precisiones metodológicas. Pratt y Schäffer[1], como otros, han estudiado los términos numéricos en el poema y han propuesto distintas particiones.

Pratt veía en vv. 1-6 la sección del uno (vv. 3,6) frente a lo mucho (vv. 7-13); esta última se articulaba según lo limitado / ilimitado (vv. 7-9 / 10-13 respectivamente).

[1] N. T. Pratt, «The Numerical Catullus 5», *Classical Philology*, 1956; E. Schäffer, *op. cit.*, págs. 49-51.

Schäffer estudiaba los *temas:* a) enemigos (viejos y naturaleza); b) amor; c) retorno de los *mali*, e indicaba que el motivo del número facilitaba el desarrollo de los temas. Su clasificación intenta, embrionariamente, relacionar niveles, pero estos no se definen conforme a criterios rigurosos. Además pasa, como tantos otros, de la descripción a la interpretación, insensiblemente.

En 1-6 titulada autoconciencia enfática, hay despreocupación por la multitud y pluralidad *(omnes, soles)* y concentración en un valioso ahora *semel breuis lux.*

En vv. 7-13 el número es fin en sí mismo. La pasión amorosa se entremezcla con él. Luego, en vv. 10-11 es vehículo de autoironía y superioridad frente al *malus*, al que engaña ocultándole las cuentas.

Las conclusiones de Schäffer respecto al número son opuestas a las nuestras. No hemos considerado la oposición en bloque, en vv. 1-6; no hemos distinguido, según criterios interpretativos, subjetivos, lo uno frente a lo mucho, sino lo limitado e irrepetible frente a lo limitado cíclico o eterno. Hemos añadido, a la cantidad, la idea de tiempo, como especialmente marcada en *redire / semel* e indiferente en *una*. Aparte del mayor o menor rigor de nuestra reducción semántica hemos llegado a esta noción de tiempo al hacer una consideración de las relaciones semánticas que podrían ligar a I A, II A-B y III A, posicionalmente equivalentes (Si se nos advierte que II B no es equivalente posicionalmente diremos que por estar en estrechas relaciones metonímicas con I A y II A hemos tenido que estudiarlo).

Vv. 7-9:

> Da mi basia mille, deinde centum
> Dein mille altera, dein secunda centum
> Deinde usque alter mille, deinde centum.

Continuaremos prestando atención al polo metonímico del discurso: *basia* es sinécdoque con relación a *amemus* (v. 1); no obstante, más que metonimias en la organización del léxico, como las descubiertas en I A (v. 1) II (4-6), el principio de la equivalencia semántica en posiciones sintagmáticas equivalentes pasa, en esta parte del poema, por un léxico numérico, ciertamente abundante, por lo que tendremos ocasión de comprobar el rendimiento de nuestras categorías de análisis al oponer nuestra concepción, ya obtenida en vv. 4-6, de retorno cíclico, en el tiempo / unicidad sin retorno, a las interpretaciones puramente «numerales» de estos versos.

La descripción de vv. 7-9 según la categoría del ritmo (retorno de lo idéntico en el tiempo, articulación del continuo temporal en semejanzas y contrastes) implica:

1) Una división del poema, por criterios semánticos, diferente de la de los comentaristas «numéricos»: así vv. 4-6 no se asemejarán a vv. 1-3 como el todo *(omnes, soles)* frente a lo uno *(unius, una)*, ni vv. 7-9 a vv. 10-13 como lo «mucho preciso» a lo «mucho inconcreto»,

sino que vv. 4-6 y vv. 7-9 opondrán una concepción del número en el tiempo, el número como retorno rítmico, frente a vv. 2-3, 10-13 que conciben el número como cantidad, al margen del retorno.

2) Para apoyar esta concepción del *numerus* deberemos echar mano, constantemente, de otros niveles diferentes del semántico: el sintagmático o posicional, los tipos de sintaxis, el fónico-prosódico... Permitirá por ejemplo tal recurso desechar particiones temáticas del poema como la que liga vv. 4-6 a vv. 7-9 según el tópico del «carpe diem»: la brevedad de la vida conduciría al amor. Cierto. Pero es lo específico de este amor, el que se manifieste en tres versos de cientos y miles de besos, lo que se trata de explicar. Y según criterios intrínsecos al poema[1]. Así pues, el «carpe diem» o el hecho de que desde v. 7 a 13 haya una referencia constante, directa o indirecta, a los besos, criterios de orden temático, en suma, no bastan. Para nosotros entre versos 9 y 10 hay una gran diferencia a pesar de que ambos hablan de cantidades y de besos.

V. 10 *cum milia multa fecerimus* «cuando hayamos sumado muchos miles» no realiza la cantidad bajo forma de ritmo, de retorno en el tiempo de lo idéntico. Este concepto del ritmo —es necesario señalarlo— desborda el nivel semántico del poema y desemboca en el principio más general del fenómeno poético: proyección del eje de la sucesión sobre el eje de la combinación.

La comparación de los conceptos de número y ritmo ha sido realizada por García Calvo[2]. El mismo vocablo latino *numerus* recubre, en efecto, la discriminación del continuo en momentos en algún respecto semejantes, los cuales, al acentuarse, ponen de manifiesto su

---

[1] La explicación por tópicos como el del «carpe diem» o de motivos como el numérico tipo Cairns, «Catullus basia poems (5, 7, 48)», *Mnemosyme*, 1973, págs. 15-22, pertenece a la historia literaria y, por tanto, es externa a una descripción de las relaciones intrínsecas al poema. Es fácil de ver que un tópico, tema, motivo (usamos deliberadamente como sinónimos los tres términos), por antiguo que sea, se refuncionaliza en un poema a consecuencia de las correlaciones en las que interviene en un nivel *semántico, fónico, sintagmático*, etc. De manera que «el código único para un mensaje único» deslinda bien los campos de historia literaria y descripción de relaciones poéticas en lo concerniente a los tópicos.

[2] «La lengua latina, en cambio, tradujo la noción de número («arithmós») y la de ritmo («rythmós») con la misma palabra, *numerus*... Y nos importa preguntarnos por el fundamento de esta confusión semántica entre el número y el ritmo: pues apenas podía hallarse en otro sitio que en ese trance de la articulación de la continuidad de que vengo hablando: el número... es, por así decirlo, la cualificación de la cantidad, y con ello es establecimiento de una discontinuidad que, de un lado, distingue en elementos o conjuntos y, del otro, considera los elementos o conjuntos como homogéneos... para efectos de su adición, composición o diversas armonías; y así también el ritmo cualifica determinadamente la imposible cantidad continua del tiempo y, dividiéndola en alternancia de momentos diferentes... a su vez iguala entre sí determinados de esos momentos distribuidos, los configura en esquemas determinados de repetición y, en fin, deja también por ende los intervalos entre ellos igualados o configurados y aritméticamente medidos de algún modo...», A. García Calvo, *Del ritmo del lenguaje*, Barcelona, 1975, páginas 16-17.

contraste con posiciones menos relevantes. La diferencia entre número y ritmo, encubierta por *numerus*, está en que el ritmo necesita para manifestarse de la «imposible cantidad continua del tiempo» en tanto que el número se limita a medir la cantidad.

Descubrir que la matemática es rica en toda clase de composiciones, semejanzas, diversas armonías y que, por admitir ordenaciones de sus elementos conforme a ciertos criterios, es semejante a cualquier categoría gramatical, no parece que exija demostración. Y así cuando en nuestro poema aparecen los numerales, escindidos en cardinales y ordinales, nos hallamos ante términos semánticamente relacionados por pertenecer a clases en que el orden interno es evidente. Atendiendo exclusivamente a vv. 7-9, el eje de selección nos proporciona el panorama siguiente:

—Numerales—		—Adverbio temporal—	—Adverbio—
—Cardinales	Ordinales—	*Deinde*	*Usque*
Mille	*Altera*[1]		
Centum	*Secunda*		

Las relaciones semánticas internas de los numerales se exteriorizan en vv. 7-9, produciéndose una proyección múltiple del eje de la selección sobre el eje de la combinación, sobre la secuencia.

Así aparecen tanto en el plano métrico-fónico como en el plano sintagmático términos semánticamente emparentados en posiciones equivalentes. Pasaremos a describir someramente las posiciones sintagmáticas, y luego nos ocuparemos de interpretar un caso límite de las relaciones de contigüidad en el discurso: se trata de la repetición de términos idénticos.

Desde el punto de vista posicional la relación de coordinación es reiteradamente recordada: en cambio los predicados y sujetos solo aparecen una vez porque la gramática latina no considera necesario repetirlos cuando en cada ocasión cambia únicamente el determinante del objeto[2].

Mille... centum (vv. 7-8-9) se repiten en posiciones idénticas en tres ocasiones. Son determinantes del objeto *(basia)* y están, por esta razón, en posiciones comparables. En vv. 8-9 *altera* (en dos ocasiones) y

---

[1] Aunque *al-ter* etimológicamente se relaciona con *-ero *-tero, sufijo comparativo que no fue utilizado como tal por el latín, por su referencia a «otro, hablando de dos» lo colocamos junto al ordinal *secunda* «el que sigue».

[2] Queremos hacer una observación mediante la cual ligaremos el análisis sintagmático con la matriz convencional métrico-fónica. En vv. 7-10, en posición inicial, se da una homofonía parcial entre *da* (v. 7) y *dein deinde* de vv. 8-10. Los términos *da/dein* están en una relación inversa: mención única del verbo frente al polisíndeton desbordante en versos 7-10. El hecho de que sean equivalentes en la matriz convencional podría, tal vez, inducir a una equivalencia, asimismo, sintáctico-semántica. Como si cada vez que reiteramos *dein*, reiteráramos también *da*, lo que, desde luego se aproxima bastante a los hechos.

secunda funcionan como post-determinantes del grupo formado respectivamente por *(basia) mille* y *(basia) centum:* sus posiciones son paralelas, haciendo que *mille* y *centum* contraigan también esta relación.

En v. 9 *altera mille* invierte su orden respectivo con v. 8: pero eso pertenece a la prosodia y a la métrica, cuyas relaciones en estos versos son también de enorme complejidad.

El hecho de la repetición.—

Deinde, adverbio temporal, funcionalmente coordina las oraciones que se repiten en seis ocasiones; podría haberse realizado como *y* o como *más;* podría haber sido suprimida. No se habría alterado el significado global de los tres versos. O de manera menos comprometida: el resultado matemático de la suma habría sido idéntico. Pero ¿es únicamente la precisión numérica, con todas sus ironías lo que interesa en el poema? Hay algo más. Los vv. 7-9 son numéricos, pero del número realizado en el tiempo.

Altera secunda: son ordinales; podrían haber sido también suprimidos sin alterar el resultado. Unicamente indicaban algo ya manifiesto: el lugar que ocupan en una ordenación en que han sido precedidos, respectivamente, por unos términos idénticos. Repárese además que al decir «soy idéntico al anterior» ya hay como un lenguaje segundo superpuesto a la simple ordenación. Sucesión ordenada en el tiempo de grupos idénticos que producen efectos acumulativos: *repetitiones cum auctu.*

Mille centum: las dos columnas del ábaco, según se ha dicho. El ejemplo de v. 10 acude a nuestra mente: *dein cum milia multa fecerimus.* ¿No podía Catulo haber dicho en un solo verso «dáme tres mil trescientos besos»? Si nos estamos esforzando en exponer evidencias, es porque queremos llegar hasta las últimas consecuencias en el análisis de los contrastes y desequilibrios de vv. 7-9. Si la redundancia fuera norma ¿por qué no reiterar los verbos, el objeto, el sujeto, los dos amantes?, ¿por qué únicamente se repiten el número y el tiempo, dejando a un lado la acción, los protagonistas, las circunstancias temporales en que se realiza?

Hay precisión excesiva, obsesiva en unos factores, e imprecisión extrema en otros. Si echáramos mano de los tipos de sintaxis se diría que se subraya lo irrelevante para la comunicación y se omite lo necesario, lo que puede ser difícilmente suplido.

Cabe la sospecha, entonces, de que esta redundancia comunicacional no es tal desde otros puntos de vista. Los términos de la serie de seis se escinden en dos subseries, la de los miles y la de los cientos, idénticas por el número de besos, por el contenido, diferentes por su aspecto fónico (solamente *deinde...centum* vv. 7-9 coinciden), reiteradamente diferentes por el orden en que se suceden en el tiempo. La redundancia, si dejamos a un lado interpretaciones numéricas, se convierte en diferencia en el tiempo. Cada segmento semejante

retorna, con un cierto ritmo, pero es al tiempo que el mismo, diferente de su anterior aparición. Diríamos que la repetición cíclica, meramente enunciada en vv. 4-6, ha sido realizada por la proyección múltiple de términos idénticos o semánticamente emparentados sobre posiciones paralelas o comparables. Hay a un tiempo identidad y diferencia como en el retorno cíclico de los soles. Es posible que nos hayamos deslizado de la pura o mera descripción a la interpretación. Pero resultaba necesario explicar este fenómeno de repetición generalizada de términos semejantes en posiciones equivalentes. Hacerlo usando la categoría de ritmo y no la de número nos ha sido sugerido por la comparación con verso 4, y, sobre todo, por la insistencia en *deinde*, cuya posibilidad de ser sustituido por un término matemático era grande, si matemáticos hubieran sido los efectos que se trataba de conseguir.

Además, al decidirnos por *numerus* como ritmo y no como tiempo hacemos coincidir una vez más lo metafórico y lo metonímico al considerar relevante que el paradigma de los numerales se complazca en ofrecer una y otra vez sus términos en la secuencia. En el tiempo, parece decirse, el orden de los factores sí altera la suma. No hemos dejado de aclarar tampoco que por su aspecto fónico y métrico los vv. 7-9 están fuertemente singularizados, lo mismo que por su sintaxis impresiva que hace de ellos la culminación de la proximidad entre los amantes.

¿Qué relación guardan el resto de los niveles de descripción con el problema que debatimos, número o ritmo?

Creemos haber demostrado que la explicación más económica es aquella que permite aclarar más cosas *paribus ceteris*. El ritmo es el principio mismo de la proyección del paradigma sobre la secuencia en tanto que el número es ajeno a la idea de secuencia temporal.

Por si fuera insuficiente, dejemos de argumentar en favor del ritmo de forma directa, y pasemos a estudiar los argumentos de los defensores del número.

Se ha dicho en reiteradas ocasiones, que los vv. 7-13 oponen «lo mucho» a «lo mucho impreciso»; y también que la referencia directa o indirecta a *basia* es constante: *milia*, *multa*, *illa*, *tantum basiorum* (vv. 10-11-13).

Nos encontramos ante la siguiente oposición:

Vv. 7-9: precisión numérica.

Vv. 10-13: imprecisión en el número de besos.

Ambas conllevarían numerosos efectos de sentido: la imprecisión de vv. 10-11 va combinada con el vocabulario mercantil propio de los viejos. *Conturbabimus* ha sido explicado como embarullamiento de cuentas o, en términos más plásticos, como una violenta sacudida del ábaco, haciendo volar los guijarros por el aire una vez realizadas las sumas. Hay ironía en Catulo al embromar a los viejos con sus propias armas. Y un movimiento de autoironía al aplicar las cuentas de los viejos a vv. 7-9: las columnas de los miles y de los cientos reprodu-

cirían las del ábaco. Esta manera de combinar efectos de sentido (ironía, autoironía), de introducir códigos vigentes en una época que son exteriores al poema y que limitan su sentido negándole posibilidades internas, subyace a una visión de vv. 7-9 según la oposición número preciso/impreciso.

Lo reexpondríamos así:

vv. 7-9 y 10-13 { precisión numérica/imprecisión
[puesta en funcionamiento de niveles poéticos] →
→ [efectos de sentido]

El considerar por separado los temas *(basia)*, el número, el vocabulario mercantil ligado a la explicación del ábaco produce los efectos de ironía de Catulo sobre los viejos (al usurpar sus métodos), de superioridad sobre el *malus* (al engañarle ocultándole las cuentas cuando antes parecían exactas, práctica fraudulenta), y otros más complicados resultantes de proyectar, retrospectivamente, vv. 10-11 sobre

vv. 7-9 { Catulo, irónicamente, sabe que aunque limite aparentemente su amor éste no tiene límites.
No se juega impunemente con el enemigo. Catulo sabe —autoironía— que aún en el instante más dichoso ronda la idea de límite.

Podríamos seguir hasta el infinito con interpretaciones de esta guisa y ninguna podría ser rebatida hablando con propiedad, mientras que todas son consecuencias palpables de la conjunción de niveles no rigurosamente definidos: los números de vv. 7-9 no se puede demostrar que connoten mercantilismo y menos un tipo determinado como es el ligado al ábaco. No se puede invalidar lo expreso en nombre de lo implícito: al contrario, lo implícito, como tal, enriquece el poema. Así, vv. 10-13 son sin duda irónicos y complejos; pero cuando un efecto posible, que pugna con otros se convierte en dominante excluyendo a los demás, se empobrece el poema. Más aún: se priva a su estructura del contacto con la diacronía, con el devenir temporal, que puede reactivar factores hasta entonces casi desprovistos de sentido.

Por consiguiente nosotros no procedemos considerando que cada tema (a cualquier nivel de abstracción) tenga los mismos sentidos en cualquier parte. Al contrario. *Basia mille...deinde centum* v. 7 y *dein cum milia multa fecerimus* v. 10 no son para nosotros los *besos* y el *número* en dos lugares del poema que se influyen directamente, sino que al estudiar el nivel semántico, la aparición de términos idénticos o semánticamente relacionados en el eje de la selección en posiciones sintagmáticamente equivalentes, nos ha hecho considerar cada contexto del poema como un todo en que el principio que acabamos de enunciar halla una plasmación en cada caso diferente. Y por ello

basia mille o *milia multa* no son el punto de partida; por el contrario lo son las posiciones sintagmáticas, las relaciones semánticas, los tipos de sintaxis, etc.

Así v. 10 *dein cum milia multa fecerimus* esta en relación sintáctica de subordinada a principal en tanto que *da mi basia mille* v. 7 está en relaciones de coordinación: por eso una pertenece a III B y otra a III A; la sintaxis de una, v. 10, es declarativa, marcando perfectamente las distancias entre el momento en que se habla y aquel para el que se proyecta la acción, con el consiguiente alejamiento temporal entre el hablar y el actuar de los amantes. La acción es considerada, además, en su resultado, como acabada. Por el contrario, la sintaxis en v. 7 es impresiva. El acercamiento entre los protagonistas del amor y de la palabra es total, porque el imperativo es temporalmente ambiguo, es un no-tiempo. Además la reiteración de la partícula temporal *(deinde)* introduce una rápida sucesión y, por tanto, sensación de vida, de variedad, de instantaneidad. Es sin duda la combinación de estas ambigüedades sintácticas con la redundancia y variedad en un objeto que en cada ocasión es diferente, lo que hace que el número sea visto en el tiempo y como ritmo, como actividad afanosa, frente a verso 10, donde la cantidad, la suma, el todo se impone.

Para concluir esta defensa del *numerus* como ritmo o retorno en el tiempo, invocamos dos principios ya formulados en la introducción y que en lenguajes diferentes insisten en un orden de ideas similar: «el poema es un signo cuyo denotado es la propia connotación del signo» (Ferraté) o «cada poema genera su propio código cuyo único mensaje es el poema» (Levin). Conforme a ellos la precisión en el número de vv. 7-9 connota su contrario, convirtiéndolos en algo interminable en virtud de las correlaciones de niveles a que hemos aludido reiteradamente. *Mille centum...* no son cantidades precisas y no conllevan idea de autocontrol y límite. Por el contrario *cum milia multa fecerimus... conturbabimus* por su sintaxis compleja, su semántica rica gracias a proyecciones del contexto sobre el texto y a la constante asimilación de roles diferentes por un mismo personaje, tienen una connotación muy determinada. Número es impreciso e indeterminado pero no contiene la noción de ritmo y, con ella, la de tiempo, vida, eternidad alcanzada y perdida en el instante.

Ofrecemos el siguiente resumen del nivel semántico:

Eje de las sustituciones I B-III B (vv. 2-3) (vv. 10-13)	Sustitución de sujetos *(nos, mali, senes)* y objetos *(rationes, rumores, basia)*, de verbos como *aestimare, conturbare, facere.* Sentidos cómicos, irónicos, paródicos. Tipo de sintaxis: predominantemente declarativa; alejamiento con respeto a los amantes. Subordinación múltiple (vv. 10-13) o simple (vv. 2-3).

Eje de la combinación
- IA-IIAB-IIIA (vv. 1, 4-6, 7-9)
  - Metonimias, sinécdoques, antonimias.
  - *Amemus basia.*
  - *Vivamus : occidere : : redire : una/perpetua.*
- IIB:IIA::IIIB:IIIA *numerus*
  - ritmo II A, III A
  - número II B, III B

El círculo se ha cerrado. No encontrábamos semejanzas entre I B-III B (vv. 2-3, 10-13) y II B (vv. 5-6) en lo relativo al eje de las sustituciones: en efecto, no se daban en la zona del poema ocupada por II B; antes bien, estos versos se encontraban de lleno dentro de las relaciones metonímicas. Tras un estudio de éstas se observan parentescos profundos entre I A, II A, III A: al principio solamente entre I A y III A, sinécdoque de *basia* con respecto a *amare*. Luego antonimia I A/II A *vivere/occidere* que adquiría una nueva configuración al transformarse en *redire*, una especie de superación de *occidere*, de afirmación de la vida bajo la especie del retorno cíclico, opuesta a la no-vida, al no-retorno. Así,

I A *(vivere)* : II A *(occidere)* :: II A *(redire)* : II B *(una, -perpetua)*

Si a la idea de muerte, se le añadía la de unicidad, no retorno, a *vivere* y *amare*, a *basia*, III A, se le añade la del retorno cíclico. Los besos son un instante de eternidad, de ritmo, una detención de la vida. Por el contrario, en III B el beso, en contacto con las sustituciones, las dobleces de sentido, las precauciones, se convierte en algo caduco, terminado, próximo ya a la muerte.

III

El análisis semántico del poema nos ha conducido al descubrimiento del *numerus*. Bajo esta rúbrica se ocultan procesos no exactamente contradictorios, sino de rango diverso. *Numerus* no es número; Cat. 5 no es un poema de la cantidad. Mejor dicho, no es sólo número, no es sólo un poema de la cantidad. En consecuencia vv. 7-9 no deben ser leídos desde vv. 10-11, desde *conturbare:* no son la autolimitación del poeta que en el instante supremo del amor sabe que está sometido al número y al límite.

Numerus es ritmo; número más tiempo. Retorno de lo cíclico en el tiempo. Desde esa perspectiva gozosa vv. 7-9 ponen a contribución sus semejanzas fónicas, sintagmáticas, sus relaciones semánticas para perpetuar o eternizar el momento supremo del amor.

Numerus, ritmo, es poesía, proyección de la selección sobre la combinación a todos los niveles. El ritmo, como poesía, como equilibrio total de analogías y contrastes entre todos los niveles y secciones del poema, no se limita a los versos en que se manifiesta el número

como cantidad o como no-ritmo, sino también a aquellos otros del eterno retorno. En realidad el principio del *numerus* desborda la semántica al combinar metáfora y metonimia, desborda cualquier análisis reducido o parcial y restituye el poema como totalidad.

Según estas reflexiones fijémonos en la especial situación de vv. 7-9:

— Junto a vv. 1, 4 (I A, II A) se oponen a I B, II B, III B por no estar con ellos en relaciones de subordinación sino de coordinación o yuxtaposición.

— Junto a vv. 1-3, pero mucho más intensamente, muestran la unión y la comunicación casi directa de la pareja enamorada en relación con su amor. Tienden a la acción. Por el contrario vv. 2-3, 4-6, 10-13 son verbales, enunciativos, ricos en información y en sentidos que los desvían del proyecto amoroso inicial.

— Frente a III B-I B (vv. 2-3, 10-13) y junto a I A (v. 1) II (vv. 4-6) predominan en ella las relaciones semánticas de combinación, manifiestas sobre todo en la repetición generalizada de nociones de número y tiempo, esto es, de ritmo.

Los vv. 1-3 presentan la idea del amor; vv. 4-6 oponen el eterno retorno en el tiempo de la naturaleza a la unicidad sin vuelta de vida y muerte humanas. Otros niveles, además del semántico, insisten en esta noción de finitud y límite.

Fundiendo el tema amoroso y la noción positiva de retorno en el tiempo vv. 7-9 realizan por procedimientos fónicos y métricos, por equivalencias sintagmáticas y proyección múltiple de los números sobre la secuencia, la necesidad amorosa del eterno retorno. Hay en en estos versos ciclos irregulares, ninguno igual al anterior, que vuelven apresuradamente al margen del tiempo, en el no-tiempo de un imperativo que sólo atiende a los amantes, a sus besos, a su vuelta a empezar.

— Los besos y el número también son tratados en vv. 10-13. Pero los amantes no están solos sino cercados, sus actividades son otras, más complejas, están en sociedad y luchan, ironizan, se burlan. Los besos no se hacen, ya están hechos, no se suman en un presente eterno sino que son número, son cantidad.

Inevitablemente en estas reflexiones parecemos haber ido a darnos de cabeza contra el escollo que pretendíamos evitar, el de la interpretación subjetiva. A esto podríamos responder: esta especie de prosaicización del «mensaje» del poema ha intentado basarse en un análisis, muchas veces fatigoso, aburrido y abstruso, de las estructuras lingüístico-poéticas.

Por otro lado, no se trata del «mensaje» del poema. La poesía sólo puede sobrevivir siendo ella misma y lo propio del lenguaje poético no es, precisamente, facilitar la transmisión de un mensaje sino interferirla al máximo dándole la mayor ambigüedad posible.

El *numerus*, ese ritmo poético que desborda el nivel semántico y cifra la proyección de la semejanza en la secuencia es causa de que en

un poema no haya culminaciones, sino equilibrios y desequilibrios. El ritmo poético obliga a leer trece versos seguidos y por más que converjan en vv. 7-9 elementos privilegiados la lectura sigue: y vv. 10-13 presentan otros equilibrios, nuevas correlaciones, nuevas manifestaciones del *numerus*. Además vienen en último lugar. Con las posibilidades de reflexión, alejamiento, distanciamiento irónico y sosegado que esto implica. Cuando pensamos en vv. 7-9 como manifestación por excelencia del ritmo, como imitación poética del *numerus* de losastros, sin duda estamos en lo cierto. Pero ¿no son los besos de v. 10 y su número incalculable a la vez semejantes y diferentes de los de vv. 7-9? ¿No nos ofrecen las correlaciones entre el amor y su entorno una perspectiva semejante y a la vez diferente en vv. 1-3 o en vv. 7-9, 10-13? ¿No se suceden según diversos ritmos la exaltación amorosa y la reflexión más matizada, calculada y fría en todas las partes del poema?

Segal y Fredricksmeyer, comentaristas de Catulo[1] han hablado el uno de la transcendencia de la medida y el límite a través de la medida y el límite tanto en el amor como en poesía; el otro del cumplimiento en el poema de la demanda amorosa del poeta.

También se ha hablado de que Catulo, en la recitación de este poema, se proveería de un complicado ceremonial de gestos para apartar el mal de ojo, culminándolo con el gesto apotropaico y obsceno de la higa[2]. Este gesto mágico ha tenido indudable vigencia en culturas como la nuestra y otras del Mediterráneo e incluso aún la conserva en nuestros días.

Ni confirmamos ni rechazamos la interpretación de Pack, como tampoco hemos hecho a propósito del ábaco. Son explicaciones auxiliares del comentario de textos, pero un tanto desviadas de las estructuras del poema. Si un poema emplea la magia no hay que buscarla fuera sino en el interior del mismo. La única magia de un poeta es la poética.

Ninguna palabra tan diferente de la poética como la mágica. La una está destinada a ser eternamente inservible, dirigida a lo bello, a la contemplación; la otra, ligada a la función conativa del lenguaje, se basa en la eficacia, en la acción directa sobre la realidad, en la transformación del mundo. Lo bello y lo útil. Como en toda oposición, sobresalen los rasgos comunes. Ambas se apartan, paralelamente, de la función referencial del lenguaje; ni una ni otra tienen la comunicación como fin primordial, aunque inevitablemente co-

---

[1] «Catullus has here given a concrete dramatic embodiment of the paradoxical essence not only of love but of poetry also: the transcendence of measure and limit in and through measure and limit», pág. 291, art. cit., Ch. Segal.

«The rhythm and movement of the poem in oral recitation suggest proleptically the fulfillment of the poet's quest, the act of love», E. A. Fredricksmeyer, *American Journal of Philology*, 1970, pág. 445.

[2] «Finally he clenches a defiant fist with the thum protruding», R. Pack, Catullus Carmen 5: abacus of finger counting?, *American Journal of Philology*, 1956.

muniquen algo en la medida en que se mantienen dentro de los límites del lenguaje.

Solidario del anterior es el siguiente rasgo: como no hacen referencia a algo exterior que pueda confirmarlas o invalidarlas (pues si un conjuro mágico falla no es defecto de la forma, sino del ejecutor), no comunican nada externo, sino que ambas centran la atención en sí mismas, concediendo una gran importancia a la fórmula. No hay sinonimia en poesía o magia. No se puede comunicar lo mismo de otra manera so pena de destruirse como poesía o magia. De ese modo la magia, independientemente de su contexto cultural y de su eficacia, tiene mucho de poético: conjuros mágicos, plegarias, etc. Correspondientemente, la función poética tiene mucho de mágica.

Los dos efectos que Segal y Fredricksmeyer atribuyen al poema, la transcendencia del límite en y por la medida y el límite y la realización o cumplimiento por el poema de la acción amorosa, son desde nuestra óptica peculiar, efectos mágicos.

En el poema la palabra se transmuta en cosa: por el ritmo, en virtud del retorno regular, por la aparentemente inútil repetición de los mismos términos numéricos la poesía es otra cosa que sí misma.

Por medio de su arte el poeta en vv. 7-9 ha derrotado a los viejos y a las cuentas. Hay instantes que valen más que un as, valen toda una vida. Determinados versos atraviesan los ciclos del tiempo. En la magia, hay que recitar con voz de salmodia, un número de veces preciso, ni más ni menos, el texto ritmado requerido. Con su recitación de las cantidades Catulo es consciente de los poderes mágicos de la fórmula. Se salmodia el número como en un *carmen magicum* para conservar la eficacia de este último. En su gesticulación, ritualización, repetición de la cantidad, la magia poética ha conseguido derrotar en el tiempo al eterno retorno de la naturaleza asimilando algunas propiedades suyas. El *numerus* de la poesía, mágicamente dotado, ha derrotado al número de los viejos y se ha equiparado con el *numerus* natural. En su poema, como en las *magicae cantationes* de las hechiceras itálicas de Horacio, Ovidio y Petronio o de las tesalias de Apuleyo, Catulo ha alterado los ciclos naturales al hacer eternidad de lo perecedero. Pues la magia suspende el curso del sol, ilumina el Tártaro, hace noche del día y día de la noche[1]. Catulo con su *numerus* ha conseguido algo semejante.

El número de los vv. 7-9 derrota al número de los viejos y al de la naturaleza en virtud de los poderes mágicos de la repetición. Pero la magia del *numerus* poético no está solamente en esos versos, sino que se establece entre todas las partes del poema por medio de analogías y contrastes, equilibrios y desequilibrios. La magia de Catulo

---

[1] Apuleyo, Met. 1-3-1, «*Ne 'inquit' istud mendacium tam verum est quam siqui velit dicere magico susurramine amnes agiles reverti, mare pigrum conligari, ventos inanimes exspirare, solem inhiberi, lunam despumari, stellas evelli, diem tolli, noctem teneri...*»

no le hizo conseguir el amor de Lesbia fuera de sus versos, en la realidad, sino en sus poemas. Es más mágica, más eficaz la palabra de un poeta cuanto más se parece a sí misma, cuanto más conserva las características de la poesía. ¿Y no es un efecto mágico durar siglos y siglos, en otras épocas, siempre igual a sí misma, con idéntica estructura y sin embargo diferentes interpretaciones?

La crítica decimonónica veía dos Catulos: el culto y alejandrino frente al romántico y natural. Actualmente hay una visión integradora: la poesía siempre es técnica. Y lo mejor que puede hacer un poeta no es sentir de forma sublime, sino dar forma sublime, poética, a sentimientos que, fuera de ella, pueden no ser intensos. Ahora se ve un Catulo a la vez consciente de sus recursos, irónico gracias al empleo de su arte, que controla cualesquiera posibles arrebatos emocionales. Cerramos este comentario con unas palabras de Ruwet: en toda gran poesía amorosa hay una mezcla de retórica y de pasión[1]. Las antítesis dominan el poema de Catulo: proximidad, alejamiento del mundo amoroso, pasión irrefrenable e ironía. Los vv. 7-9, un prodigio de apelación directa al amor, de poesía que se destruye a sí misma para dar paso a la realidad, son también prácticamente imposibles de describir en su totalidad por la cantidad de artificios poéticos que contienen.

[1] N. Ruwet, *op. cit.*, pág. 181.

COMEDIA

Concepción Giner
Javier de Hoz
Ricardo Castresana
Benjamín García-Hernández

Introducción

El texto dramático griego

El comentario de un texto implica ciertas operaciones básicas, necesarias sea cual sea la naturaleza del texto, y por lo tanto de aplicación universal, y otras de carácter más restringido aunque su aplicación puede ser todavía muy general y nunca llega a ser exclusiva. En gran medida la superación de la mera glosa subjetiva, del mero dar cuenta de las respuestas personales que el texto provoca en nosotros como lectores u oyentes, estriba precisamente en descubrir cómo encuentran respuesta en él las mismas preguntas a las que otros textos contestan. Frecuentemente se suele hablar de la unicidad del texto, o de que cada texto puede y debe ser entendido tan sólo a partir de sí mismo. Ambas ideas como mera aproximación, pueden ser ciertas, pero tomadas en su interpretación más literal carecen por completo de sentido. Si el texto fuese realmente un único sería por definición incomprensible, y en cuanto a entenderlo sólo desde sí mismo, baste pensar que son muy pocos los textos que podrían proporcionarnos por sí solos un acceso suficiente al sistema lingüístico desde el que es preciso descifrarlo. La pretendida unicidad no es sino una peculiar combinación de generalidades que aparecen en textos infinitos. Personalmente vemos en la determinación e ilustración de esas generalidades, de aplicación más o menos amplia, universal o no, la función del filólogo en cuanto intérprete de textos. En lo que sigue expondremos los criterios en los que nos hemos basado para buscar esas generalidades, deteniéndonos más en aquellas operaciones que no son de aplicación universal que en aquellas exigidas por cualquier otro texto, incluídos naturalmente los restantes que se recogen en esta serie.

1. Todo texto plantea un problema crítico previo, el del camino por el que ha llegado a nosotros y las posibles corrupciones —o transformaciones legítimas, piénsese en la lírica popular— que en ese camino ha sufrido. El problema crítico puede ser a veces extraordi-

nariamente difícil; afortunadamente en Aristófanes *Aves* 737 a 800 las cuestiones textuales han podido ser reducidas al mínimo aunque naturalmente se sobreentiende la información necesaria sobre los manuscritos de Aristófanes y la historia de su texto.

2. Interpretar implica siempre ir más allá de una primera comprensión a la que podemos llamar literal. Todo hablante de una lengua determinada entiende un texto literario de esa lengua, pero no todo hablante es capaz de interpretarlo. Hay una diferencia por lo tanto entre la comprensión lingüística, literal, primera, y la comprensión o mejor los diversos grados de comprensión literaria, cultural, en profundidad. Ahora bien, si empezamos por fracasar en esa primera comprensión literal difícilmente podremos ir más allá; no es fácil comerse una naranja sin quitarle la cáscara, menos fácil aún es entender los segundos sentidos de un texto cuando no se desentrañan los primeros. El comentarista deberá cumplir en primer lugar la más vieja exigencia filológica, la que ha dado origen y dirección a la filología como ciencia, entender las palabras del texto.

3. Un texto dramático plantea un problema especial. El autor escribió ese texto para ser representado; a lo largo de su composición fue visualizando el efecto de cada escena, pensando cada frase como pronunciada por una figura concreta en un escenario concreto; el crítico no puede permitirse la libertad de prescindir de todos estos aspectos y acercarse al texto dramático con la misma mentalidad con que se acercaría a un texto escrito. «Nadie puede escribir un comentario adecuado de una pieza teatral griega, ni siquiera editarla adecuadamente, sin montar la representación en su mente»[1]. Y ello es así porque el dramaturgo ha «hecho»[2] su obra no sólo con palabras sino también con movimientos y actitudes, con la posición de unos actores frente a otros en determinados momentos, con la presencia en el escenario de determinados objetos que pueden cargarse de sentidos diversos según el contexto. Si olvidamos esto olvidamos parte de la obra; nuestra crítica resulta tan parcial como si decidiésemos leer las páginas pares y no las impares.

Dicho esto conviene, sin embargo, hacer unas matizaciones. En primer lugar reconocer que el poeta tiene siempre su propio montaje, más o menos detallado, de la obra, reconocer que el poeta griego es su propio director de escena y coreógrafo, y por lo tanto ha realizado un montaje completo, hasta el último detalle, es un presupuesto crítico imprescindible, pero independiente del problema, que por otra parte

---

[1] K. Dover, «The Skene in Aristophanes», *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 12, 1966, 2-17; la cita procede de la página 2 y ha sido recogida también por O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, 1 y 21, n.º 1.

[2] *Ποιεῖν* era precisamente el término griego para la composición de un poema y también, como sinónimo de *διδάσκειν* (Taplin, *The Stagecraft* 13), para la presentación de una obra teatral.

queda al margen de nuestro interés en estas páginas, de cómo deben realizarse las reposiciones de obras clásicas.

En segundo lugar hay que replantear la oposición «obra de lectura/obra para ser representada» dentro de un espectro más amplio que empieza en la obra totalmente inseparable del papel y de la tinta, un manual de matemáticas o un poema caligráfico oriental, y termina en la obra casi puramente dramática, el mimo apoyado en un libreto mínimo. Dentro de ese espectro toda la literatura clásica, dramática o no, ocupa una posición considerablemente más independiente del texto escrito, más oral, que la literatura moderna. Los poemas se oían con más frecuencia que se leían y naturalmente esto implicaba un cierto grado de dramatización, mayor o menor, por parte del lector o cantor. En el momento en que los actores abandonaban la escena al coro el público se encontraba con un espectáculo que no se distinguía mucho del que le ofrecía la lírica coral. Debemos pues valorar con cuidado el grado de «ilusión dramática» que en cada caso ofrece un pasaje teatral antiguo, pero a la vez debemos recordar que los recursos fónicos, dirigidos al oído de un público oyente, tendrán siempre una importancia capital.

4. La literatura, aparte su componente dramático, se hace con dos materias brutas, lenguaje por un lado, contenidos o imágenes mentales, historia, teorías, por otro; ninguna de ellas constituye por sí la literatura pero ésta precisa de ambas; son lo que podríamos llamar sustancia de la expresión literaria y sustancia del contenido literario.

La lengua con la que se hace la literatura, incluso antes de adquirir valor literario en el texto, antes de hacerse forma, suele tener ciertas características especiales, más o menos acusadas, que la distinguen de la lengua de todos los días. En general esas características especiales son más numerosas, afectan a más aspectos del sistema lingüístico, cuanto más tradicional es la literatura en cuestión. Las literaturas clásicas prácticamente sin excepción son acusadamente tradicionales y se expresan en lenguas literarias. El comentario tiene que tener en cuenta el carácter de esas lenguas literarias desde dos puntos de vista; en primer lugar la lengua literaria condiciona la interpretación literal a la que nos referimos en § 2; no basta conocer una lengua, hay que conocer la lengua del género al que pertenece el texto que comentamos, como en otras literaturas menos tradicionales no basta conocer la lengua en general, es preciso conocer la lengua del autor.

Pero más interés tiene un segundo punto de vista; el sistema de la lengua literaria proporciona el marco y el punto de referencia a partir del cual un texto se realiza como una configuración formal, lingüísticamente valiosa, no neutra. Aquí la noción de desviación, por muy problemática que desde el punto de vista teórico todavía resulte, sigue siendo esencial. La lengua literaria constituye ya una

cierta desviación de la lengua normal pero esa desviación, sistematizada e incapaz de sorprender al público, no juega prácticamente otro papel que el de caracterizar el texto como literario y como perteneciente a un género y a una tradición; constituye una señal que pone en marcha ciertas expectativas del lector u oyente y que le obliga a poner en funcionamiento una entre sus varias formas de competencia literaria, o capacidad adquirida de comprender la literatura. Más importancia tienen las múltiples desviaciones que el texto como artefacto lingüístico, como objeto fabricado con lenguaje, presenta con respecto al patrón proporcionado por la lengua normal y sus peculiaridades literarias; son esas desviaciones las que constituyen la forma de la expresión literaria y se producen en todos los niveles de análisis posibles en el lenguaje; de ahí que la lingüística proporcione al crítico el mejor marco y los mejores instrumentos para su delimitación, de ahí también que ese marco pueda variar de acuerdo con distintas concepciones del lenguaje. En nuestro análisis de *Aves* 737-800 hemos utilizado, por razones prácticas, criterios tradicionales y a la vez recogidos en todas las formas contemporáneas de aproximación al lenguaje; buscamos así un planteamiento que sin ser teóricamente incorrecto no necesite una presentación ni una defensa detalladas.

5. El texto, al configurarse como artefacto lingüístico, pone en especial evidencia algunos de sus significados; hay un proceso que podríamos denominar «enfoque» por el cual ciertas nociones destacan con rasgos nítidos en el campo general de los restantes contenidos del texto que constituyen como un fondo, si no borroso, menos nítido. En teoría aquí podríamos establecer más de un plano de análisis; hemos hablado de una forma de la expresión literaria y paralelamente podríamos hablar de una forma del contenido literario determinable exclusivamente en el nivel abstracto de los contenidos, por ejemplo la relación entre dos nociones no naturalmente asociadas. Por otra parte hemos hablado también de sustancia del contenido; la diferencia entre sustancia y forma del contenido será teóricamente del mismo tipo que la que existe entre sustancia y forma de la expresión; la literatura propiamente dicha nace en la forma y lo que distingue a la forma es su valor literario tanto en lo que se refiere a la expresión como en lo que se refiere al contenido; es obvio que la experiencia nos ofrece muchas historias de crímenes, pero un crimen como el de Edipo representa una desviación de la experiencia que de alguna forma nos impresiona, nos acerca a la contemplación estética en sentido amplio. Por otra parte igual que la lengua literaria no es igual a la lengua normal hay géneros que trabajan sobre contenidos no normales; la historia de Edipo es una más entre las muchas historias anormales que constituyen la materia bruta del poeta trágico, lo cual quiere decir que en un *Edipo* concreto, el de Sófocles por ejemplo, tenemos: a) una sustancia vulgar del contenido, experiencias comunes de la muerte, la ira, la desconfianza; b) una sustancia literaria, camino de conver-

tirse en forma, las relaciones que organizan la materia tradicional del mito de Edipo; c) finalmente una forma del contenido literario, la peculiar configuración que Sófocles ha dado a esas relaciones. Desde el punto de vista de la experiencia normal el mito de Edipo es ya una forma, desde el punto de vista de la obra concreta de Sófocles es todavía sustancia. En realidad lo mismo ocurre con la lengua: desde el punto de vista del ático coloquial el sistema lingüístico que utiliza la tragedia o la comedia es ya forma, pero desde el punto de vista de un texto trágico o cómico concreto esos sistemas son pura sustancia.

Tenemos así un esquema aparentemente límpido y satisfactorio; la sustancia del contenido, en la comedia historias que giran en torno a nociones como éxito, satisfacción de instintos, etc.; la sustancia ya elaborada en una tradición literaria, por ejemplo transformación maravillosa que proporciona ese éxito o esas satisfacciones; finalmente la forma del contenido, la peculiar invención fantástica utilizada por Aristófanes en *Aves*. A esta construcción hay que hacerle sin embargo dos objeciones; teórica la una, práctica la otra.

Desde un punto de vista práctico es extremadamente difícil distinguir los niveles a que acabamos de referirnos, al menos en el estado actual de elaboración teórica de ese modelo. La dificultad puede variar de un texto a otro pero en general no parece aconsejable organizar el comentario de texto sobre la base de esa distinción de planos, máxime teniendo en cuenta, y aquí confluimos en la objeción teórica anunciada, que todavía sería preciso determinar un plano más en el que se funden expresión y contenido, y que resulta igualmente difícil de distinguir de los restantes planos en que este interviene.

En efecto hablábamos al principio de esta sección de cómo la conformación lingüística del texto ponía en evidencia especial ciertos significados, y es frecuente que en un texto encontremos procedimientos que, por trascender ampliamente los límites de la oración o por otros motivos, no se dejan definir como recursos lingüísticos, sin que a su vez, sea posible captar su unidad o definirlos atendiendo tan sólo a su contenido considerado en abstracto. Es este el plano nuclear de toda composición literaria, tanto cuantitativa como cualitativamente, y en él se realiza en forma privilegiada la articulación de las composiciones literarias en sus partes o unidades menores. De esta convicción parten las consideraciones esenciales en nuestro comentario.

Aquí es preciso abordar varias cuestiones que se nos presentan a la vez y relacionadas entre sí. Hemos hablado de contenidos, de composición, de unidades menores; a estas nociones hay que añadir la de género y con ella tenemos planteado el complejo de problemas a los que en la perspectiva concreta del texto que debemos comentar vamos ahora a aludir brevemente.

6. La tradición de los textos clásicos, condicionada por las características de la publicación en el mundo antiguo, llegó a la edad

moderna desconociendo prácticamente las nociones de parágrafo o capítulo. Sin embargo los editores posteriores introdujeron en general divisiones que rompen la secuencia continua del texto y lo articulan en unidades de pequeña extensión. Al obrar así solucionaban ciertos problemas prácticos pero probablemente eran también sensibles a un importante problema teórico, el de la discontinuidad de la composición y de la percepción poéticas. Es un hecho de experiencia común que si tenemos que interrumpir la lectura de una obra literaria hay ciertos puntos que nos parecen adecuados para ello mientras que otros nos resultan completamente inadmisibles; por otra parte es al menos una hipótesis verosímil que el poeta construye, más allá de las oraciones que el lenguaje le ofrece como unidades autónomas y mínimas de sentido, otras que juegan un papel en un plano superior, ya propiamente literario, y que se dejan agrupar a su vez en construcciones diversas en el interior de la obra. Es decir que la obra constituye un sistema formado por unidades de rango inferior organizadas en distintos planos. Igualmente verosímil me parece la hipótesis de que el contenido de una obra literaria se articula precisamente a través de esas unidades inferiores o de sus relaciones, con la excepción obvia de lo que, siguiendo una terminología ampliamente difundida, llamaré motivos, es decir nociones mínimas recurrentes que en su repetición se dejan aislar con claridad y que sin embargo no constituyen necesariamente unidades mínimas, agregados formales de expresión y contenido, sino que pueden estar incluídos en esos agregados formales mínimos.

Precisamente una de las labores más difíciles de la crítica estriba en determinar los límites de las unidades mínimas de una composición poética y sin embargo, a la hora de comentar un texto extraído de una obra mayor, esa determinación es imprescindible so pena de efectuar un corte totalmente arbitrario y carente de fundamento. Afortunadamente aquí viene en nuestra ayuda la noción de género tradicional que nos permite salir de apuros sin excesiva dificultad; efectivamente en los géneros acusadamente tradicionales, como suelen ser los clásicos, el proceso de composición sobre líneas reiteradas a lo largo de generaciones ha dado a muchas de las unidades de composición un aspecto exterior característico y fácilmente reconocible, o les ha conservado rasgos formales muy precisos que se deben a las condiciones concretas de su origen; en cualquier caso el resultado es el mismo y nuestra selección de texto ha podido aprovecharse de esa circunstancia. Pero conviene hacer aquí un pequeño inciso sobre esa selección.

Se trataba de comentar un texto dramático griego; las posibilidades eran, como es obvio, extremadamente numerosas y dispares; criterios legítimos de selección había varios; arbitrariamente nos hemos decidido por el de la máxima individualidad en género y obra. Es claro que dentro de esas combinaciones peculiares de generalidades

que constituyen las clases y los textos literarios la comedia antigua griega representa un punto extremo en el camino hacia la peculiaridad absoluta, es decir que los motivos y recursos literarios comunes de que está hecha aparecen en ella máximamente transformados por la combinación en que se hallan, hasta el punto de que la experiencia adquirida en el estudio, o el disfrute, de otras obras dramáticas es mucho menos trasladable a la comedia antigua que a la nueva o a la tragedia ática. Este ha sido el punto de partida de nuestra elección, pero una vez entrados en ese camino la elección de *Aves* entre las comedias de Aristófanes era casi obligada.

La comedia antigua dentro de su peculiarísima impronta ha dado lugar a varios tipos bien definidos: la comedia política, la mejor conservada precisamente a causa del interés que su temática despertó en las generaciones posteriores; la comedia personal, que por las mismas razones se nos ha conservado en ciertas piezas en que la persona satirizada era especialmente interesante, como es el caso de Sócrates y de Eurípides; la comedia mitológica, de la que no nos queda ninguna pieza, y la comedia utópica. Todos estos tipos aparecen más o menos presentes en cada obra aristofánica pero en general es fácil advertir uno dominante que da unidad a la pieza en cuestión, así *Nubes* es esencialmente sátira personal, *Vespae* esencialmente sátira política. En cuanto a *Aves* se trata de un ejemplo único de comedia utópica, un género que sabemos fue abundantemente cultivado en el siglo V pero del que la tradición posterior sólo quiso conservarnos esta pieza en la que no aparecen personajes famosos ni se discuten grandes problemas históricos; sin duda el factor determinante en la conservación de *Aves* fue tan solo la calidad literaria. Por nuestra parte esa calidad unida al carácter de única representante de una clase que tiene la obra es lo que nos ha inclinado a seleccionar dentro de ella nuestro texto.

En cuanto al pasaje concreto seleccionado dentro de la obra de nuevo lo ha sido atendiendo al criterio de peculiaridad. Nada hay en efecto dentro de la comedia antigua tan exclusivo de ella como la *parabasis*, un subgénero cómico encomendado al coro y caracterizado por la forma, el contenido y la distribución regular de elementos, que sin duda se explica como resultado en parte impensado y mecánico de los orígenes y la evolución externa de la comedia. La *parabasis* en su forma más completa, que a menudo aparece reducida en las obras, consta de los siguientes elementos: *kommation* o exhortación del corifeo, anapestos o discurso del coro por cuya boca habla el poeta en primera persona y sin ocultar su identidad, *pnigos* o conclusión de los anapestos de los que se distingue esencialmente por métrica y forma de exposición, *syzygia* epirremática. Esta última a su vez consta de cuatro elementos repartidos entre dos semicoros: *oda* o canto lírico del primer semicoro, *epirrhema* o recitado satírico del primer corifeo, *antoda* o canto lírico del segundo semicoro en res-

ponsión con la *oda*, *antepirrhema* o recitado también satírico del segundo corifeo.

El texto que aquí va a ser comentado está constituído por los versos 737-800 de *Aves*, precisamente la *syzygia* epirremática, es decir *oda*, *epirrhema*, *antoda* y *antepirrhema*. En concreto debemos retomar ahora el hilo de esta introducción volviendo sobre las cuestiones que dejamos abiertas al iniciar este inciso sobre la selección del texto.

Tanto *oda* como *antoda*, tanto *epirrhema* como *antepirrhema*, constituyen componentes mínimos dentro de la comedia; el poeta trabaja en ellos de acuerdo con patrones de composición que la tradición ha definido, y aplica por lo tanto un modelo abstracto en el que se le ofrecen contenidos, recursos formales y esquemas compositivos. El público espera de antemano ese modelo que ya conoce, y juzga la habilidad del poeta al realizarlo, no la originalidad de invención. Esto no quiere decir sin embargo que al poeta no le queda más originalidad que la que pudiéramos llamar estilística; el poeta puede innovar siempre dentro de ciertos límites, con tal que no rompa por completo la relación con el esquema básico esperado por su público; precisamente es así como evolucionaron los géneros clásicos. Esta innovación puede tener varias formas; puede ser invención absoluta, pero puede también, y yo diría que con más frecuencia, seguir la técnica de la contaminación de géneros. La contaminación tiene de hecho varias ventajas; me he referido en § 4 a las expectativas del lector u oyente, a sus varias formas de competencia literaria, de capacidad adquirida por la experiencia y el aprendizaje para comprender y gozar diversos tipos de literatura; pero por supuesto esa capacidad no se refiere tan sólo a la lengua sino a todos los aspectos y niveles de la creación literaria. Desde el punto de vista del género literario esa competencia adquirida implica, junto a otras cosas, asociaciones establecidas entre ciertos complejos de recursos literarios y determinadas impresiones psíquicas y afectivas, que en último término podríamos llamar distintas formas de placer literario. La experiencia del público puede ser utilizada por el poeta, ya que le permite anunciar qué tipo de respuesta es la propia para un determinado texto y colaborar así con los componentes poéticos del texto, o mejor dicho lograr que el público colabore. Claro está que de nada servirá que el poeta introduzca en su obra rasgos que definen el género o la tradición a través de cuya óptica es preciso apreciar el texto si este mismo no contiene nada apreciable en sí, pero, cuando, como ocurre en nuestro caso con la imitación de Frínico, el texto es un representante logrado de una tradición ya poco corriente, los avisos del poeta contribuyen decisivamente a su apreciación. En esta perspectiva se entiende cómo la contaminación, hábilmente explotada, puede llevar al público a sumar una respuesta genérica sobre otra, combinando así asociaciones y provocando la aparición de una arquitectura de sentidos especialmente rica. Es este uno de los varios aspectos de interés en el estudio del

género, que aplicado a la *oda* y *antoda* de *Aves* da resultados que creemos tienen un cierto valor.

El texto dramático latino

El texto latino que vamos a comentar pertenece al primer acto de la comedia de Plauto titulada *Báquides* que se nos ha transmitido mutilada en su comienzo; la mutilación alcanza el principio de la escena que presentamos; ésta aparece en las ediciones de la obra como la primera (I 1), pero, en realidad, debe corresponder a la cuarta escena, según se desprende de la reconstrucción de la parte perdida, basada en la veintena de fragmentos conservados y en los escasos datos que suministra la comparación con el original de la Comedia Nueva que le sirvió de modelo, la obra de Menandro titulada *Dìs exapatôn (Bis decipiens)*, de la que se ha descubierto hace unos años un importante fragmento[1]. Incluso la parte conservada plantea a veces serios problemas de crítica textual que se discutirán en este comentario.

La *escena* se desarrolla como un *diálogo* entre tres de los personajes más típicos de la *fabula palliata*, el género cómico romano consistente en la adaptación de modelos griegos, sobre todo de la Comedia Nueva. Uno de los personajes responde al joven *(adulescens)* que desempeña habitualmente el papel de galán enamorado y ha de costear sus amores; otro a la cortesana *(meretrix, scortum)* destinataria de ese amor y dispendio; estos son los dos personajes principales, con nombres griegos, *Pistoclerus* y *Bacchis;* ella aparece secundada por una hermana *(soror)* del mismo nombre, particularmente al principio y al final de la escena, antes de entrar Pistoclero y una vez que ha salido; pese a la relegación a un segundo plano, se presenta como el motivo desencadenante de la acción; su pareja, ausente, es Mnesíloco, el amigo de Pistoclero. La homonimia de las dos hermanas *(Bacchides)* es un factor de confusión que determina la clasificación de esta comedia entre las de equívocos[2].

Hemos adelantado la caracterización de los personajes antes de verla esbozada en la escena y de que se lleve a efecto a lo largo de la obra; sin embargo, en principio Pistoclero no es sino el amigo de Mnesíloco del que recibió el encargo de velar por la hermana de Baquis en su ausencia; ésta lo va a someter a la prueba de su arte

---

[1] B. Bader, «Der verlorene Anfang der Plautinischen Bacchides», *Rheinisches Museum*, 113, 1970, 304-323; y K. Gaiser, «Die Plautinischen Bacchides und Menanders *Dis exapaton*», *Philologus*, 114, 1970, 51-87.

[2] Una ordenación estructural de los personajes de la *fabula palliata* véase en el prólogo de A. García Calvo a la adaptación de *Pséudolo o Trompicón* de Plauto (Madrid, Edicusa, 1971); y una clasificación en comedias de caracteres, enredo y equívocos véase en S. Mariner, «La comedia latina a la luz de los redescubrimientos de Menandro», *Estudios Clásicos*, 15, 1971, pág. 17, nota 18.

seductor hasta hacerle rendir su amor y su bolsillo; los verdaderos protagonistas de la obra, tal como se perfilan ya en esta escena, no son los jóvenes sino las dos meretrices que le dan el título.

Partiendo de esta situación inicial Plauto va a explotar todos los recursos de su *vis comica* aplicables a la caracterización de unos personajes típicos y al diálogo entre ellos para disfrute de los espectadores de entonces y para goce, todavía, de los lectores de hoy. Este doble criterio en la articulación de la comicidad, aplicada a los caracteres *(in personis)* y al diálogo *(in dicto)* responde a la clasificación más general que dio Cicerón del ridículo en el estudio sobre la utilización que del mismo debía hacer el orador:

> *Duo sint enim genera facetiarum, quorum alterum re tractatur, alterum dicto (de orat.* II 239)[1].

La comicidad en la *caracterización* de los personajes estriba en buena medida en la contradicción que se manifiesta entre la actitud ocasional y la conducta habitual de los mismos; este desajuste puede estar subrayado, además, por el contraste entre las actitudes de dos o más personajes, como es el hecho, en nuestra escena, de que una meretriz tome a veces el aire de mentora de una moral severa, más propia de un *senex*, y de que un joven bien criado se prodigue en comentarios procaces con la desenvoltura de un esclavo bufón. A este respecto cabe hablar de la «imparcialidad cómica»[2] de Plauto al tratar a los diferentes personajes sin distingos, sin mostrar mayor o menor simpatía o aversión por alguno de ellos, sometiéndolos por igual a las conveniencias del género. Esto se podía hacer, naturalmente, sin herir la susceptibilidad social, desde el momento en que estos personajes griegos tenían un carácter exótico para el espectador romano.

Por otra parte en el diálogo cabe toda la gama de recursos cómicos que se basan en la utilización especial de la lengua y del estilo; la comicidad se manifiesta en la aliteración, de tan profundo arraigo en la literatura latina, en los diversos *juegos de palabras* paronímicos y dilógicos, en el empleo de metáforas e hipérboles, en la adjetivación, etc. Sin embargo, un recurso connatural al diálogo es la *réplica jocosa*, consistente en la contestación burlona a las palabras del interlocutor. Se trata de un eficaz procedimiento cómico cuyo uso no se limita al arte dramático. Cicerón pondrá el éxito de la agudeza más en boca del orador que responde que del que provoca:

> *admirantur omnes acumen uno saepe uerbo positum maxime respondentis, non numquam etiam lacessentis (de orat.* II 236),

---

[1] Huelga añadir que el primer apartado de la clasificación ciceroniana *(re)* abarca más aspectos que el de la caracterización de los personajes (cf. *Ibid.*, 243).

[2] Cf. M. Delcourt, *Plaute et l'impartialité comique*, Bruselas, Renaissance du livre, 1964.

de acuerdo con el principio que formula poco antes:

omnino probabiliora sunt quae lacessiti dicimus quam quae priores (*ibídem* 230).

En el diálogo Plauto acude constante y profusamente a la réplica jocosa y a la salida disparatada; una buena muestra la ofrece esta escena. La réplica al párrafo, a la frase o a la palabra del interlocutor hace estallar en fuegos de artificio la seriedad de las proposiciones de éste que se ve obligado a veces a dar la contrarréplica; la fuerza cómica del autor se manifiesta entonces irrefrenable, explosiva y contagiosa.

Como procedimiento complementario de la réplica surge también, a instancias del interlocutor, la *explicación jocosa* de una actitud o reacción.

Pero, sin duda, el procedimiento cómico más sutil empleado por Plauto es la *parodia*, el remedo de un esquema o de un lenguaje literario con fines cómicos. Así, vamos a poder comprobar cómo en esta escena el autor parodia la estructura formal de una suasoria. La estructura del género retórico deliberativo viene impuesta por el tema, cual es la persuasión de Pistoclero para que acepte el atrevido plan de las meretrices; y el autor le saca un provechoso rendimiento involucrando dentro de este sentido paródico general todos los demás factores cómicos mencionados, desde el contraste entre el carácter serio y persuasivo de la meretriz y el burlón y disuasivo del joven hasta los juegos de palabras, las réplicas y las argumentaciones jocosas.

La utilización de este esquema retórico en la comedia plautina creemos que constituye una novedad digna de destacarse por la anticipación cronológica que supone respecto de otras muestras del empleo de estructuras retóricas fuera del ámbito oratorio. En efecto, los romanos no tuvieron un conocimiento sistemático de la retórica griega hasta el siglo II a.C.; pero ya desde el anterior venían utilizando, por influencia de los grandes oradores áticos y de sus imitadores helenísticos, la técnica y los recursos del arte del bien decir.

Si bien el medio natural de la aplicación de ese arte es la oratoria, en los tres géneros de discursos, el judicial, el deliberativo y el demostrativo, no deja de llamar la atención la inserción de sus esquemas en otros géneros literarios. No ha sido una sorpresa el que Terencio en los prólogos de sus comedias, dado el carácter polémico y apologético de éstos, adoptara la estructura propia del discurso judicial *(genus iudiciale)* [1], pues en la época en que representó sus obras (entre el 166 y el 160 a.C.) había ya profesores griegos de retórica en Roma, según consta por la expulsión de los mismos en virtud de un decreto del senado del año 161, y además el comediógrafo latino se movía en el ambiente, permeabilizado de cultura griega, del Círculo de los Escipiones.

---

[1] Cf. Ph. Fabia, *Les prologues de Térence*, París, 1888; cap. IV, «L'art oratoire dans les prologues de Térence», p. 283 y ss., y H. Gelhaus, *Die Prologue des Terenz. Eine Erklärung nach den Lehren von der inuentio und dispositio*, Heidelberg, C. Winter, 1972.

Puede llamar más la atención el que Catón el Censor, de una generación anterior a Terencio, pero al que sobrevivió, recalcitrante, por otra parte, ante la moda helenizante, compusiera el prefacio de su tratado *De agri cultura* al modo de una suasoria *(genus deliberatiuum)* en miniatura[1].

En cambio, acerca de la influencia de la retórica en Plauto, anterior a su vez a Catón, poco se ha dicho que no se refiera a la huella de ésta en su lengua y en su estilo; así, por ejemplo, en el desarrollo de la sintaxis[2] o en el empleo de las figuras retóricas[3]. Por eso creemos que constituye una novedad, salvo que Plauto haya seguido estrictamente el modelo menandreo, esta temprana aplicación de todo un esquema retórico a un texto dramático con fines paródicos.

Este esquema que es el de una suasoria responde a los siguientes parámetros, característicos del género deliberativo:

— Todo acto deliberativo *(consulere, consultatio)* comprende dos movimientos antagónicos: la persuasión *(suadere, suasio)*, promovida aquí por las dos Báquides, y la disuasión *(dissuadere, dissuasio)*, puesta en boca de Pistoclero:

> *Tria genera sunt causarum quae recipere debet orator: demonstratiuum, deliberatiuum, iudiciale ... Deliberatiuum est in consultatione quod habet in se suasionem et dissuasionem* (Rhet. *Her.* I 2,2).

— El plan objeto de la deliberación *(consilium)* recibe calificaciones antónimas por parte del *suasor* y del *dissuasor;* el primero lo propugna por su utilidad *(utile, conducibile)*, el segundo lo rechaza por su inconveniencia *(inutile, non conducibile)*.

— El móvil sentimental del *dissuasor*, que lo impulsa a oponerse al plan, es el temor *(metus, metuere)*; el *suasor*, al contrario, actúa movido por la esperanza *(spes, uelle)* de conseguir su propósito. La acción recomendada por uno y desaconsejada por el otro se sitúa, evidentemente, en el futuro *(faciendum | non faciendum)*[4].

Naturalmente, esta estructura retórica no se percibe lisa y llanamente en el texto, puesto que no se trata de un discurso seguido pronunciado ante una asamblea, sino de una escena dramática en la que es esencial la forma dialógica que, lejos de discurrir en fluida prosa, está sujeta, además, a las ataduras del verso. Pero aun así, la persuasión proporciona el hilo temático y la estructura deliberativa el cañamazo argumental sobre el que Plauto va a bordar la variopinta gama de sus inagotables recursos cómicos.

---

[1] Cf. A. D. Leeman, *Orationis ratio*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1963, pág. 22.

[2] Recordemos el estudio de F. Ekstein sobre el desarrollo de las oraciones condicionales en Plauto, «Syntaktische Beiträge zu Plautus», *Philologus*, 77, 1921, 142-173.

[3] Cf. E. Fraenkel, *Elementi Plautini in Plauto*, Florencia, 1960, 339 y ss.

[4] Cf. H. Lausberg, *Manual de retórica antigua*, Madrid, Gredos, 1966, vol. I, pág. 106 y ss. y 203 y ss.

COMEDIA GRIEGA

Aristófanes, *Aves* 737-800

Concepción Giner
Javier de Hoz

Texto

Μοῦσα λοχμαία, Str.
τιοτιοτιοτιοτιοτιγξ,
ποικίλη, μεθ' ἧς ἐγὼ
νἀπαισί ⟨τε καὶ⟩ κορυφαῖς ἐν ὀρείαις, 740
τιοτιοτιοτιγξ,
ἑζόμενος μελίας ἔπι φυλλοκόμου,
τιοτιοτιοτιγξ,
δι' ἐμῆς γένυος ξουθῆς μελέων
Πανὶ νόμους ἱεροὺς ἀναφαίνω 745
σεμνάτε Μητρὶ χορεύματ' ὀρείᾳ,
τοτοτοτοτοτοτοτοτοτιγξ,
ἔνθεν ὡσπερεὶ μέλιττα
Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπε-
βόσκετο καρπὸν ἀεὶ φέ-
ρων γλυκεῖαν ὠδάν, 750
τιοτιοτιοτιγξ,

Εἰ μετ' ὀρνίθων τις ὑμῶν, ὦ θεαταί, βούλεται
διαπλέκειν ζῶν ἡδέως τὸ λοιπόν, ὥς ἡμᾶς ἴτω.
Ὅσα γὰρ ἐνθάδ' ἐστὶν αἰσχρὰ τῷ νόμῳ κρατούμενα, 755
ταῦτα πάντ' ἐστὶν παρ' ἡμῖν τοῖσιν ὄρνισιν καλά.
Εἰ γὰρ ἐνθάδ' ἐστὶν αἰσχρὸν τὸν πατέρα τύπτειν νόμῳ,
τοῦτ' ἐκεῖ καλὸν παρ' ἡμῖν ἐστιν, ἤν τις τῷ πατρὶ
προσδραμὼν εἴπῃ πατάξας· «Αἶρε πλῆκτρον, εἰ μάχει.»
Εἰ δὲ τυγχάνει τις ὑμῶν δραπέτης ἐστιγμένος, 760
ἀτταγᾶς οὗτος παρ' ἡμῖν ποικίλος κεκλήσεται.
Εἰ δὲ τυγχάνει τις ὢν Φρὺξ μηδὲν ἧττον Σπινθάρου,
φρυγίλος ὄρνις οὗτος ἔσται, τοῦ Φιλήμονος γένους.
Εἰ δὲ δοῦλός ἐστι καὶ Κὰρ ὥσπερ Ἐξηκεστίδης,
φυσάτω πάππους παρ' ἡμῖν, καὶ φανοῦνται φράτερες. 765
Εἰ δ' ὁ Πεισίου προδοῦναι τοῖς ἀτίμοις τὰς πύλας
βούλεται, πέρδιξ γενέσθω, τοῦ πατρὸς νεόττιον·
ὡς παρ' ἡμῖν οὐδὲν αἰσχρόν ἐστιν ἐκπερδικίσαι.

Τοιάδε κύκνοι, Ant.
τιοτιοτιοτιο ⟨τιοτιγξ⟩, 770
συμμιγῆ βοὴν ὁμοῦ
πτεροῖσι κρέκοντες ἴακχον Ἀπόλλω,
τιοτιοτιοτιγξ,
ὄχθῳ ἐφεζόμενοι παρ' Ἕβρον ποταμόν,
τιοτιοτιο ⟨τιγξ⟩, 775
διὰ δ' αἰθέριον νέφος ἦλθε βοά·
πτῆξε δὲ φῦλά τε ποικίλα θηρῶν,
κύματά τ' ἔσβεσε νῆνεμος αἴθρη,
τοτοτοτοτοτο ⟨τοτοτο⟩ τιγξ·
πᾶς δ' ἐπεκτύπησ' Ὄλυμπος· 780
εἶλε δὲ θάμβος ἄνακτας· Ὀλυμπιά-
δες δὲ μέλος Χάριτες Μοῦ-
σαί τ' ἐπωλόλυξαν,
τιοτιοτιοτιγξ,

Οὐδέν ἐστ' ἄμεινον οὐδ' ἥδιον ἢ φῦσαι πτερά. 785
Αὐτίχ' ὑμῶν τῶν θεατῶν εἴ τις ἦν ὑπόπτερος,
εἶτα πεινῶν τοῖς χοροῖσι τῶν τραγῳδῶν ἤχθετο,
ἐκπτόμενος ἂν οὗτος ἠρίστησεν ἐλθὼν οἴκαδε,
κἄτ' ἂν ἐμπλησθεὶς ἐφ' ἡμᾶς αὖθις αὖ κατέπτετο.
Εἴ τε Πατροκλείδης τις ὑμῶν τυγχάνει χεζητιῶν, 790
οὐκ ἂν ἐξίδισεν εἰς θοἰμάτιον, ἀλλ' ἀνέπτετο,
κἀποπαρδὼν κἀναπνεύσας αὖθις αὖ κατέπτετο.
Εἴ τε μοιχεύων τις ὑμῶν ἐστιν ὅστις τυγχάνει,
κἄθ' ὁρᾷ τὸν ἄνδρα τῆς γυναικὸς ἐν βουλευτικῷ,
οὗτος ἂν πάλιν παρ' ὑμῶν πτερυγίσας ἀνέπτετο, 795
εἶτα βινῆσας ἐκεῖθεν αὖθις αὖ κατέπτετο.
Ἆρ' ὑπόπτερον γενέσθαι παντὸς ἐστιν ἄξιον;
Ὡς Διειτρέφης γε πυτιναῖα μόνον ἔχων πτερὰ
ἡρέθη φύλαρχος, εἶθ' ἵππαρχος, εἶτ' ἐξ οὐδενὸς
μεγάλα πράττει κἀστὶ νυνὶ ξουθὸς ἱππαλεκτρυών. 800

Traducción

Musa silvestre,
tiotiotiotiotioting,
de variados tonos, con la que yo,
en los valles y las cimas montaraces,
tiotiotioting,
posado sobre un fresno de verde melena,
tiotiotioting,
a través de mi vibrante garganta de mis melodías
los sagrados ritmos a Pan manifiesto
y las danzas venerables en honor de la Madre del Monte,
tototototototototototing,
de donde igual que la abeja melosa
Frínico divinas y sabrosas melodías pastaba

dando siempre como fruto
una dulce canción,
tiotiotioting.

Si con las aves alguno de vosotros, espectadores, quiere disfrutar vida grata en adelante, véngase con nosotros. Pues cuanto aquí es censurado, por la ley perseguido, todo eso es, entre nosotros los pájaros, encomiable. Si aquí, en efecto, es feo pegar a un padre, a ojos de la ley, eso aquí, entre nosotros, es bonito, si uno al padre atacando le dice pateándolo: arriba el espolón si vas a pelear. Y si alguien de vosotros, siervo huído, es con hierro marcado, ese, aquí, tendrá un nombre: Francolín moteado. Y si acaso uno es frigio, no menos que Espinzaro, será el pájaro frígilo, casta de Filemón. Si cario es, si esclavo lo mismo que Ejecéstides, críese antepasados con nosotros, ya le saldrán cofrades. Y si el hijo de Pisias a los réprobos las puertas, a traición entregar quiere, que se haga perdiz, polluelo de papá, que entre nosotros no es deshonra escapar cual perdiz.

Así los cisnes,
tiotiotiotiotioting,
de una voz concorde, a la vez
con sus alas pulsando, claman a Apolo,
tiotiotioting,
en la orilla posados del Hebros,
tiotiotioting,
a través de la nube celeste pasa su voz,
se encogen las razas de las manchadas fieras
y apacigua a las olas el cielo sereno,
totototototototototing,
el Olimpo entero resuena,
el estupor sobrecoge a los dioses,
las Gracias olímpicas un canto
y las Musas con alegre grito entonan,
tiotiotioting.

Nada hay mejor, nada más grato, que echar alas. Un ejemplo: si de entre el público alguien tuviera alas y, hambriento, con los trágicos coros se aburriera, en un vuelo llegándose a su casa, almorzaría, y, luego de llenarse, hacia nosotros bajaría volando. Si un Patroclides, uno de vosotros, un apretón de vientre padeciera, no se le irían las plumas a la túnica, se alzaría volando y, luego de tronar, dando un suspiro, bajaría en un vuelo. Si por casualidad alguno de vosotros tiene amores adúlteros y ve al marido de ella en asiento oficial de Consejero, ese también, agitando alas con ansia volaría de aquí y luego, satisfecho su ardor, regresaría volando aquí de nuevo. ¿No es cierto que vale mucho hacerse alado? Diítrefes, con sólo tener alas de mimbre, asas de sus garrafas, filarco fue elegido, luego hiparco, luego, de hombre de nada mucho tiene y es ahora rubio gallocentauro.

Comentario a *Oda* y *Antoda*

1. El texto[1] no plantea ningún problema serio. En 740 es evidente, por razones métricas, que en algún momento de la transmisión un simple descuido de copista fue responsable de la pérdida de las partículas copulativas que reintrodujo por conjetura Tiersch. En algunos casos se dan discrepancias entre los manuscritos pero en todos ellos —versos 742, 750, 777, 778, 781 (*vid.* ediciones críticas)— es clara la lectura correcta y se advierten las razones que motivaron la corrupción. En 769 todavía la edición de van Leeuwen incorporaba en el texto la *facilior* τοιάνδε —atracción de βοήν— pero posteriormente, y con razón, se ha leído τοιάδε. Por último, la corrección de Meineke en 777 es obvia, aunque sea difícil explicar la transposición generalizada en los códices (ποικίλα φῦλα τε) y la de Reiske en 748 elimina un artículo tan poco esperable en la lengua lírica como lógico en la de los escribas posteriores (ὥσπερ ἡ). De los gritos pasajeros nos ocuparemos junto con la métrica.

2. La interpretación literal del texto tampoco exige demasiadas observaciones. El público que ha seguido desde el principio la obra identificará a la «Musa silvestre» con el ruiseñor, es decir con la bella flautista esposa de Tereo, el rey abubilla, que acompaña al coro cantor en la *parábasis*. Ἔνθεν en el verso 748, es sin duda relativo pero puede ser interpretado como adverbio de lugar: «aux lieux où» (van Daele), «de allí» (Adrados), o como indicación de origen: ἀπό τῶν ἐμῶν ποιημάτων de los escolios citado con aprobación en el comentario de Merry y por Fränkel[2]. Τοιάδε debe ser entendido como acusativo adverbial (*cf.* ταῦτα) con el significado de «así, de este modo». El adjetivo ποικίλη aplicado a la Musa (v. 739) que no es otra que el ruiseñor, debe entenderse, a diferencia del verso 737, referido al canto y no al aspecto físico (*cf.* sobre los varios sonidos del ave *e.g. Od.* 19 522, y sobre varios usos de ποικίλος comparables *vid.* Schröder *ad loc.*); en todo caso la traducción «de variados tonos» mantiene en castellano la misma ambigüedad existente en el griego. Ξουθή (744) suele entenderse como término de color referido al aspecto de los pájaros que forman el coro (van Daele: «brun», Adrados: «rubia»), pero como han mostrado Kannicht y Dale, ambos a propósito del verso 1.111 de la *Helena* de Eurípides aunque por caminos distintos, se trata de un calificativo del canto aplicado al órgano

[1] El texto seguido es el de V. Coulon, *Aristophanes*, III, París 1928 (trad. de van Daele). Comentarios: O. Schröder, *Die Vögel*, Berlin, 1927; J. van Leeuwen, *Aristophanis Aves*, Leiden, 1968 = 1902; Ph. Kakridis, Ἀριστοφάνους Ὄρνιθες, Atenas, 1974 (*vid.* N. V. Dunbar, *Gnomon*, 49, 1977, 331-5). Trad. española: F. Rodríguez Adrados, *Aristófanes*, Madrid, 1975.

[2] E. Fränkel, «Die Parabasenlieder», 49; cito por H. J. Newiger (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1975, 30-54.

que lo produce: «vibrante» pretende recoger en concreto la atractiva idea de Dale, según la cual el adjetivo se refiere a vibraciones rápidas comunes al sonido y a la luz, ya que los griegos se hacían una idea del color precisamente en términos de vibraciones de luz. Por último, la frase *μέλεων ἀπεβόσκετο καρπὸν φέρων ὠδάν*, universalmente segmentada *μέλεων ἀπεβόσκετο καρπὸν ωδάν* (van Daele; Gränkel, «Parabasenlieder», pág. 49, etc.), resulta para mí ambigua; es al menos posible entender el genitivo como complemento directo del verbo y *καρπὸν* como complemento de *φέρων*, explicado luego por *ὠδάν*, ya que en el propio Aristófanes encontramos expresiones como *μελῶν τῶν φιλοκλέους βεβρωκότες* (*Vespae* 462), y *καρπὸν φέρειν* es expresión normal desde Hesíodo: *καρπὸν δ'ἔφερεν ζείδωρος ἄρουρα* (*Opera* 117). En la imposibilidad de recobrar la pausa en que pensó el poeta me he decidido por la segunda posibilidad para compensar la preferencia general por la primera, y a la vez por razones subjetivas de apreciación literaria.

3. La realización dramática de *oda* y *antoda* no es recuperable en absoluto, pero por otro lado esto no representa una dificultad específica de este género. En realidad si el texto no nos da ninguna clave sobre el movimiento y disposición de los personajes en escena, ello se debe a que durante la *parabasis* la acción cómica queda de momento interrumpida y lo que el poeta nos ofrece, por medio exclusivo del coro, pertenece más bien a la oratoria y a la lírica que al drama. Por ello no debemos pensar en una representación sino en declamación y coreografía; coreografía en concreto en *oda* y *antoda*. Pero naturalmente aquí, faltos de la música que acompañaba al texto y con ideas muy escasas sobre la danza griega, no podemos visualizar en nuestra mente el comportamiento del coro, de la misma forma que no podemos hacerlo en el *stasimon* de una tragedia o en una oda de Píndaro. Como mucho podemos hacernos una idea aproximada del aspecto exterior de ese coro, que al comienzo de la *parabasis* se había despojado del manto, acudiendo a algunos vasos con pinturas de coros animalísticos[1] y a las noticias generales sobre el aspecto variado y multicolor de los coros cómicos. Con estos datos podemos pensar en 24 figuras más o menos extravagantemente disfrazadas de pájaros, con máscaras que incluían picos y crestas, y con un ropaje que de alguna forma daba impresión de plumas y que en los brazos incluía algún tipo de armazón para figurar las alas. Por otro lado no hay que olvidar que, junto al flautista usual, no caracterizado dramáticamente, en esta obra desde el verso 666 está en escena el ruiseñor, la «Musa silvestre», bajo el aspecto de una flautista joven, caracterizada como pájaro (v. 672) pero sin que esa caracterización impida reconocer sus rasgos femeninos que, como es normal en la comedia, juegan el papel de invitación sexual (vv. 667 a 669 y 671 a 674).

[1] En especial, British Museum B 509 y Berlín 1830.

4. Según se advirtió en la introducción, el nivel lingüístico del texto será examinado, por razones prácticas, siguiendo una distribución convencional en niveles secundarios. No hace falta advertir que en la práctica todos esos planos contribuyen, en forma inseparable y reforzándose mutuamente, al impacto verbal del texto, que a su vez es inseparable de los contenidos expresados.

4.1.1. Los recursos fonéticos han sido utilizados por el poeta de diversas formas; la asonancia, por ejemplo, que es frecuente en el texto y que suele quedar delimitada en el espacio de un *kolon* métrico, lo cual contribuye a ponerla de manifiesto, puede reforzar la relación entre palabras —así la asonancia en /e/ del verso 744— o tener una función expresiva —las velares del verso 772—. Un caso especial lo constituye la secuencia /mel/ que figura en los versos 742, 744, 748 y 749 como soporte de tres significados distintos: «fresno», «canto lírico» y «abeja (=miel)»; aquí la repetición del sonido contribuye a insistir sobre esos significados, y en concreto sobre los que se encuentran reforzados por el contexto, es decir «canto lírico» que se integra en el dominante temático de *oda* y *antoda*, y «abeja» apoyado en «dulce» del verso 750; he intentado salvar en la traducción estos recursos hasta cierto punto, aun a costa de sacrificar la exactitud de algunos términos, con la secuencia «melena», «melodías», «abeja melosa», «melodías». También refuerza el sentido la abundancia de /n/ en el *kolon* dedicado a Pan y la de /r/ en el dedicado a «la Madre».

Por último hay que señalar que los gritos de los pájaros no deben ser desdeñados en el efecto poético del conjunto, ya que su realización quedaba a cargo de un coro experto y que tanto coro como público pertenecían a una cultura en la que el grito ritual tenía plena vigencia y multitud de variedades expresivas. El poeta ha utilizado esa sensibilidad para el grito expresivo controlándola dentro de un esquema métrico que, como inmediatamente veremos, contribuye al efecto rítmico general de la composición. No es extraño sin embargo que los copistas posteriores hayan introducido un cierto caos en la transcripción del número de sílabas de cada grito, pero afortunadamente han dejado indicios suficientes para permitirnos una reconstrucción del esquema original muy verosímil.

4.1.2. Un aspecto peculiar de los recursos fonéticos lo suficientemente importante como para exigir tratamiento propio, es la métrica. En primer lugar daré el esquema métrico del texto:

· — ∪ ∪ — —
· — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
· — ∪ — ∪ — ∪ —
· ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — —
· — ∪ — ∪ — ∪ — 5
· — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
· — ∪ — ∪ — ∪ —

· ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
· — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — —
· — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — 10
· ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ —
· — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
· — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
· — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
· — ∪ — ∪ — — 15
· — ∪ — ∪ — ∪ — |||

Las interpretaciones que de la estructura métrica de esta composición se han dado son variadas e irreconciliables; puede obtenerse una idea de ellas a través del análisis de Engracia Domingo[1]. Por mi parte, y sin entrar a fondo en los problemas técnicos, ya que ello no encajaría en el carácter de esta obra, quiero subrayar cómo la presentación métrica utilizada deja ver claramente una dualidad rítmica, de una parte *kola* trocaicos, con predominio del lequitio, de otra dactílicos. El *kolon* 8, el arranque del 4 y la conclusión del 14 dan lugar a dificultades que no bastan sin embargo a mi modo de ver para poner en duda el carácter básicamente dactílico y trocaico de la composición, aunque apunten ciertos movimientos que dan una sugerencia de dactiloepítritos.

La relación de los gritos de pájaro con el resto del esquema métrico es complejo. En general presentan forma de lequitio pero el primero (*kolon* 2) es un trímetro trocaico cataléctico y el cuarto (*kolon* 11) realiza el lequitio a través de tres resoluciones; se consigue así establecer una relación firme entre los gritos y un determinado ritmo, y a la vez mantener una cierta variedad. Por otra parte no quedan por completo al margen del esquema métrico del canto propiamente dicho, ya que los *kola* 3 y 12 son también trocaicos, pero su independencia queda en evidencia si nos fijamos en el carácter claramente clausular del *kolon* cataléctico 15, al que sigue sin embargo un último grito; además puede advertirse, aunque dudo del valor que para el análisis de la composición estrófica tiene el cómputo de tiempos marcados, que si prescindimos de los gritos obtenemos un esquema coherente con dos grupos de 15 tiempos marcados (*kola* 1 a 6 y 11 a 16) separados por un grupo menor de 12 (*kola* 7 a 10), mientras que incluyendo los gritos no se ve cómo obtener un cómputo significativo.

La colometría seguida aquí es discutible sólo en los *kola* 13 a 15. Que la cláusula está constituída por un itifálico me parece casi seguro en vista de la frecuencia de dicha conclusión; no sería sin embargo imposible un dímetro yámbico cataléctico que permitiría eliminar la sinafía y nos daría previamente una secuencia de dáctilos con conclusión roma; en realidad a efectos prácticos no tiene mayor importancia el decidirse por una u otra posibilidad, e incluso desde el punto

[1] *La responsión estrófica en Aristófanes*, Salamanca, 1975, 124-5.

de vista teórico lo esencial es la secuencia dactílica que da paso a una cláusula cataléctica en oposición a los repetidos lequitios de la *oda*.

En cuanto a la determinación de período faltan por completo criterios seguros. Se puede plantear como hipótesis que los gritos de los pájaros, actuando como estribillo, cierren cada período, con lo cual tendríamos cinco períodos: *kola* 1 a 2, 3 a 5, 6 a 7, 8 a 11 y 12 a 16, lo que resulta intuitivamente poco satisfactorio. Más atrayente parece una distribución que coincide con las divisiones antes indicadas a propósito del número de tiempos marcados, pero tiene en su contra la excesiva longitud de los períodos así obtenidos, ya que aun admitiéndolos como períodos mayores sería de esperar entre los *kola* y ellos otros períodos menores o versos. La cuestión no parece zanjable con los datos de que disponemos y he preferido no dar ninguna indicación periodológica en el esquema métrico a falta de argumentos objetivos.

Hay sin embargo ciertas peculiaridades notables en la articulación métrica de *oda* y *antoda* que pueden ser comentadas. La responsión entre ambas va más allá del ritmo cuantitativo estricto y se manifiesta en palabras de estructura idéntica: *ποικίλη / συμμιγῆ*, en desinencias equivalentes: *νάπαισι / πτεροῖσι*, en sintagmas equivalentes que además incluyen una palabra común: *ἑζόμενος μελίας / ὄχθω ἐφεζόμενοι*, *δι'ἐμῆς γένυος / διὰ δ'αἰθέφιον*, y en encabalgamientos: *kolon* 3. Sin embargo, todos estos recursos mayores de responsión están concentrados en una primera parte que incluye los *kola* 1 a 8; a partir ya de este último la responsión de este tipo desaparece y tenemos encabalgamiento en *oda* y pausa marcada en *antoda*; lo mismo ocurre en el *kolon* 12. Como veremos este paralelismo inicial que se rompe luego subraya los aspectos de contenido del poema. Naturalmente se plantea el problema de hasta qué punto el público era sensible a estos paralelismos y rupturas, pero creo que dado el conjunto de marcas acumuladas, puesto que al ritmo hay que sumar música y danza, dada la educación musical bastante extendida en la época, y dado que se trata de una composición en que el paralelismo era obligado y en la que, por lo tanto, los oyentes esperaban de antemano un movimiento repetido, no es nada improbable que el público, en la audición de la obra, captase un esquema lo suficientemente preciso como para poder contrastar con él la *antoda* y advertir en ésta tanto las desviaciones como los casos de paralelismo extremadamente marcado.

Por último, y a pesar de las dificultades que presenta la colometría desde *Φρύνιχος* y *εἶλε δὲ*, creo que en cualquier interpretación que se adopte tenemos que contar con sinafía marcada tanto en *oda* como en *antoda*, que en mi opinión sirve para dar énfasis a los conceptos que presiden ambos pasajes, es decir «Frínico» y «Olímpicos».

4.2. Los recursos gramaticales que utiliza el poeta son simples, pero de una gran eficacia, a pesar de trabajar, diríamos, a favor de la corriente del lenguaje, y no por medio de desviaciones.

La mayor parte de los sustantivos mencionados van acompañados de un adjetivo: *λοχμαία, ὀρείαις, φυλλοκόμου, ξουθῆς, ἱερούς, σεμνά, ὀρεία, ἀμβροσίων, γλυκεῖαν, συμμιγῆ, αἰθέριον, ποικίλα, νήνεμος, Ὀλυμπιάδες*. En general, como tendremos ocasión de subrayar, no se trata de meros *ornantia*; *λοχμαία* por ejemplo, que contiene una referencia a los versos 207 a 208, es imprescindible para entender adecuadamente que la Musa es el ruiseñor. Incluso cuando los adjetivos nos dan una mayor impresión de *ornantia*, caso de *ὀρεία* en 740 o *ἱερός* en 745, la repetición posterior, literal (*ὀρεία* 746) o aproximada (*σεμνόν* 746), debe ponernos sobre aviso. Más adelante veremos el papel que juegan en efecto todos estos epítetos y con ellos algún sintagma de función similar, como la indicación geográfica del verso 776.

Los usos verbales son interesantes. En *oda* sólo hay dos versos en forma personal, *ἀναφαίνω* (745) y *ἀπεβόσκετο* (749), es decir, un presente en primera persona y un pasado en tercera, pero ambos indicativos y durativos. Queda así de manifiesto el carácter descriptivo de la composición, que esencialmente sirve para crear una atmósfera, a la vez que se contrapone el coro, cantor actual y atemporal, con Frínico, cantor del pasado. En la *antoda* la situación cambia y se suceden siete verbos, todos ellos terceras personas del pasado, que dan una impresión narrativa y de proceso que se cubre en fases sucesivas, aunque a la vez se obtiene la sensación de un acontecer normal y repetido.

La construcción sintáctica articula el texto en unidades breves y relativamente independientes. La subordinación está reducida a las formas más primitivas, es decir, formas nominales del verbo y oraciones de relativo. Se advierte, al igual que desde el punto de vista de los verbos usados, una marcada contraposición entre ambas estrofas; la *oda* está organizada básicamente más simple, repite una y otra vez el esquema básico de la predicación S(ujeto) V(verbo) completado en algunos casos por un complemento O(bjeto); el rasgo más llamativo es la variación de esquemas —SVO, VS, VS, OVS, VS, VSO, OSV— dentro del predominio de VS. Por último es notable el paralelismo que se observa entre *kola* métricos y grupos sintácticos, que sólo se rompe en los casos de encabalgamiento pero nunca por la presencia de una pausa fuerte en interior de *kolon*.

4.3. El léxico del texto ha sido estudiado recientemente por Theophanes Kakridis y, aunque no podamos seguir a ese autor en sus últimas conclusiones, sí podemos aprovechar con ventaja sus datos[1]. Destaca el carácter decididamente lírico del vocabulario, sus coincidencias con la lírica coral y su carácter anómalo dentro de la obra del poeta. Sólo están atestiguados una vez en lo conservado de Aris-

[1] «Phrynicheisches in den Vögeln des Aristophanes», *WS* 4, 1970, 39-51, en concreto 44-46.

tófanes, precisamente en nuestro texto, o a lo sumo en nuestro texto y en algún otro pasaje de *Aves*, los siguientes términos: *αἴθρη*, *ἀμβρόσιος*, *ἀποβόσκομαι*, *ἐφέζομαι*, *θάμβος*, *ἰάκχω*, *κρέκω*, *λοχμαῖος*, *μελία*, *Ὀλυμπιάς*, *ὄρειος*, *συμμιγῆ*, *φυλλόκομος*, *χόρευμα*; todos ellos, prescindiendo de algún hápax, reaparecen en la lírica o la época arcaicas, y lo mismo puede decirse del resto del vocabulario, más normal en Aristófanes. Para nosotros lo importante es que esta acumulación de vocabulario poético coincide netamente con lo que nos dejará ver el análisis genérico del texto en § 6.

5. Hemos visto como fonética (§ 4.1) y gramática (§ 4.2) contribuyen a poner de relieve determinados sentidos del texto; un cierto número de adjetivos como *λοχμαῖα* o *ποικίλη* se refieren a la naturaleza, lo cual no puede extrañar en una obra con el argumento de *Aves*. En la misma dirección apuntan las referencias geográficas de los vv. 740, 742 y 744. Esa naturaleza recibe en concreto unas precisiones religiosas en los versos dedicados a Pan y a Cibele; como veremos una variación en este mismo sentido se introduce con la mención de los cisnes. También esta esfera religiosa está representada en los adjetivos, como vimos a propósito de *ἱερός*. En cuanto a la importancia temática de *μέλος* es inútil insistir en ella; sí conviene recordar que en el plano fonético *μέλος* se relaciona con *μέλιττα* que, como vimos, a su vez se apoyaba en *γλυκεῖαν* valorándose así su relación etimológica con *μέλι*.

En resumen podemos decir que nuestro texto enfoca con marcada nitidez varias nociones. En primer lugar la de música y canto, noción central que da unidad al conjunto y que aparece explícitamente mencionada una y otra vez (vv. 744, 745, 746, 748, 750, 771, 772, 776, 782, 783); en segundo lugar la noción de lo sagrado, explícita directamente en 745 y 746, y a través de nombres de dioses o lugares divinos en varios versos (745, 746, 772,780-3). Junto a éstas hay que valorar las alusiones a un mundo rústico, propio de seres silvestres como los pájaros, y a una cierta forma de placer que acompaña a la música y que encuentra símbolo adecuado en la miel.

6. Lo dicho hasta ahora nos ha dejado ver en parte la articulación de oda y antoda, cómo hasta cierto punto son paralelas, cómo sus divergencias son todavía más acusadas. También hemos podido observar los temas dominantes en el texto, apoyados en diversos recursos lingüísticos. La síntesis de estas observaciones se nos ofrecerá en una consideración de la estructura genérica del texto.

6.1. La estructura de *oda* y *antoda* es muy simple, aunque quizá no se han advertido todas sus implicaciones. Esquemáticamente tenemos:

737: invocación a la Musa;
739b: enunciación introducida por un relativo con verbo en primera persona de indicativo y en presente de acción habitual;

748: nueva enunciación introducida por relativo con verbo en tercera persona cuyo sujeto es Frínico; el imperfecto verbal expresa acción repetida en el pasado;

769: enunciación unida por τοιάδε a la de 739b ss.; verbo en tercera persona cuyo sujeto es un representante especial de los pájaros;

776: enumeración de acciones que se producen como consecuencia del canto de los cisnes, todas ellas con sujetos distintos:
1.º (776): el canto llega al cielo;
2.º (777): el canto actúa en la tierra;
3.º (778): el canto actúa sobre el mar;
4.º (780): el canto en el Olimpo;
5.º y 6.º (781 ss.): desarrollo del 4.º punto: el canto actúa sobre los inmortales y éstos responden.

Sifakis ha elaborado un cuadro de los motivos típicos que aparecen en las partes líricas de la *syzygia* y de ellos atribuye a nuestro texto los siguientes[1]: invocación a la Musa (su motivo a1), referencia a un dios al que se ofrecen cantos (a3), referencias al papel dramático del coro acompañadas de autoalabanzas (c3). Por otro lado Sifakis insiste en las diferencias entre los auténticos himnos religiosos y los himnos de la *parabasis*. Esta distinción debe ser ampliada; los elementos hímnicos de *oda* y *antoda* se insertan en un género literario —o subgénero si se prefiere puesto que sólo existe en el interior del género comedia— que se distingue del himno litúrgico pero también, y con no menor claridad, de la poesía hímnica literaria, no litúrgica, de la que conservamos abundantes ejemplos a lo largo de toda la historia de la literatura griega. En su momento veremos la necesidad de todas estas precisiones.

6.2. Volviendo a la estructura del texto que comentamos podemos resumirla en dos elementos: a) invocación a la Musa, b) descripción del canto de los pájaros y de sus poderes introducida por el primer relativo. Hay que subrayar que el segundo relativo juega un papel distinto del primero, ya que se limita a introducir una ilustración del carácter de los cantos entonados por el coro; el primer relativo por el contrario es una pieza capital en la construcción puesto que es el procedimiento tradicional para pasar de la invocación al contenido propio de un poema.

La invocación por su parte corresponde a un tipo particular, sin imperativo, frecuente en la lírica y en la tragedia, pero que no se da en otras *parabaseis* cómicas conservadas[2]. A este primer indicio del carácter peculiar de esta *oda* y *antoda* se añaden otros. Es ilustrativo comparar nuestra *oda* con la de *Ranae* (674-85):

---

[1] G. M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses*, Londres 1971, 38 y ss.
[2] *Op. cit.*, 58-9.

Musa, acude a los coros sagrados y ven a disfrutar de mi canción
para ver a esta inmensa multitud, en la que se asientan innumerables
saberes
más ansiosos de honra que Cleofonte, sobre cuyos labios
chapurreantes de un modo extraño ruge
una tracia golondrina
posada en una flor extranjera e incivil.
Gorjea un lloroso canto de ruiseñor, ya que ha de morir
incluso si aquéllos llegan a igualarse.

La estructura general de ambas *odae* es casi idéntica: invocación, relativo que introduce un tema, nuevo relativo introduciendo un nombre propio. La diferencia básica estriba en el papel de la anécdota, de la referencia personal, en uno y otro texto. En *Ranae* se trata del típico ataque cómico, normal en los *epirrhemata* de la *syzygia* y que en algunas comedias ha pasado a la *oda:* segunda *parabasis* de *Vespae*, primera de *Pax*, segunda de *Equites*, o a la *antoda*, las mismas excepto *Vespae*. En *Aves*, sin embargo, la anécdota no tiene carácter burlesco, no es un ataque personal contra un personaje vivo sino una evocación de un poeta de comienzos de siglo que había llegado a convertirse, al menos así parece deducirse del propio Aristófanes, en un símbolo doble. Símbolo, como Esquilo, de una época, o mejor dicho de la imagen de una época que los atenienses de la segunda mitad del siglo v habían incorporado a sus ideales colectivos, los tiempos gloriosos de Maratón. Nada indica que Aristófanes haga uso aquí de esa imagen. En segundo lugar, y en contraposición a Esquilo, Frínico es símbolo de un tipo peculiar de poesía, poesía fácil, musical, típica de la influencia jónica que se hace sentir en Atenas en el período de los tiranos y en los primeros años del siglo v, lo que ha sido llamado «estilo sensual y sofisticado» y contrapuesto al «estilo severo» predominante en Esquilo. Aristófanes nos habla de *μέλη ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιχήρατα* (*Vespae* 219-20), es decir «melodías antiguas, dulces como la miel, fenicias, al estilo de Frínico, amables». El papel de Frínico en nuestra *oda* consiste precisamente en caracterizar el canto de los pájaros con todos esos rasgos que estaban incorporados a su imagen cultural en la Atenas de fines del siglo v. La posible relación de nuestro texto con pasajes concretos de Frínico ha dado lugar a especulaciones en las que aquí no podemos entrar[1]; sólo podemos decir, sin atrevernos a mayores precisiones, que de alguna manera Aristófanes ha imitado al viejo poeta en los versos que ahora comentamos.

El problema estriba ahora en valorar esa imitación. Cuando un poeta utiliza recursos procedentes de otro puede hacerlo consciente o inconscientemente. De hacerlo conscientemente puede adaptar algún hallazgo formal o algún motivo temático que le ha llamado la atención

[1] *Cf.* nota núm. 5.

para sus propios fines, sin que sea necesario que el público advierta la imitación para que esta cumpla su cometido. Estos casos no nos interesan. Sí nos interesan casos en que el poeta cuenta con el reconocimiento por el público de la imitación ya que la mención directa de Frínico nos asegura que así ocurría en nuestro texto. Muy similar es el problema cuando el poeta imita un género distinto de aquel en que se está expresando; normalmente también aquí cuenta con el reconocimiento del público.

En realidad ya hemos visto en § 6 de la introducción los problemas teóricos que aquí se suscitan; podemos por tanto pasar directamente a la valoración del recurso aristofánico. Aquí el problema de Aristófanes es doble; por un lado nos tiene que hacer apreciar su texto en sí; por otro, como ese texto describe canto y música tiene que lograr que respondamos con nuestra propia experiencia musical y poética para imaginar y disfrutar con una especie de placer «proustiano» e inconsciente ese canto y esa música, de igual forma que nuestra experiencia de un buen asado es utilizada por Homero en su descripción de un sacrificio. Con sus alusiones, la alusión a Frínico y otras que ahora veremos, Aristófanes dirige nuestra insconsciente selección de experiencias que inmediatamente aplicamos al poema.

6.3. La poesía de los pájaros es pues una poesía como la de Frínico, es dulce, γλυκεῖα como la miel que produce una abeja, es sencilla, es dactílica y trocaica, la naturaleza juega un papel importante en ella —vv. 740-6—. En realidad el poeta nos está haciendo utilizar nuestra propia competencia de público literario en un sentido muy definido, que no implica sólo la utilización de las asociaciones que en nosotros ha creado previamente la poesía de Frínico —en los atenienses, en nosotros son asociaciones de segunda mano— sino toda una línea peculiar de la poesía griega arcaica.

Pero antes de seguir quiero citar un texto:

> Verso y melodía Alcman
> descubrió prestando atención
> a la voz musical de las perdices.

Este texto de Alcman (39P), trasmitido por Ateneo, nos interesa por dos razones. En primer lugar porque nos revela un motivo tradicional utilizado por Aristófanes; en segundo lugar porque formalmente se trata de una parte característica de varios géneros arcaicos, el «sello» donde el poeta se menciona a sí mismo, a veces en tercera persona como aquí. El «sello» alcmánico muestra cómo la introducción del nombre de Frínico en el texto de Aristófanes, aún entroncando con la tradición de la anécdota cómica, ha podido realizarse sin ruptura ninguna del esquema lírico al que Aristófanes quería ceñirse; no es imposible en absoluto, aunque naturalmente no tendría sentido plantear la hipótesis con tan escasa evidencia, que Frínico hubiese incluido su nombre de forma similar en alguna de sus composiciones.

En cuanto al motivo de los pájaros maestros de los hombres en el arte musical se trata de una concepción popular muy extendida, cuya importancia en Grecia queda de manifiesto en el fragmento de Camaleón (24W) que Ateneo nos ha transmitido junto con el texto de Alcman. Esta concepción popular es importante en una comedia como *Aves* en que se trata de crear una impresión del mundo de los pájaros en que éste aparece superior al de los hombres y como un mundo de belleza poética y musical.

Por último, «sello» desenvuelto y poco solemne y concepciones populares son rasgos típicos de esa línea peculiar de poesía griega arcaica a la que me refería antes y que se caracteriza por su sencillez métrica y lingüística, y por la importancia de los temas eróticos y festivos tratados en tono menor, de la que son característicos representantes Alcman, Anacreonte en una parte de sus composiciones, algunos de los *skolia*, y en la que todo parece indicar que se inscribía en buena medida la obra de Frínico. En el marco de esa tradición quiere Aristófanes que los espectadores construyan su primera visión de la parte lírica de la *parabasis*.

6.4. Con esto, sin embargo, no hemos entendido por completo el texto desde el punto de vista de tradición y género. Cuando la *oda* se continúa en la *antoda* después del *epirrhema* aparentemente seguimos en la misma atmósfera que el poeta había creado al comienzo por medios explícitos y por alusiones literarias. Ya hemos visto que *τοιάδε* enlaza directamente con lo anterior y que tras la invocación no hay, básicamente, sino una descripción del canto de los pájaros y sus poderes que ahora se continúa a propósito de los cisnes. Sin embargo, los cisnes no son aves como las demás. La *oda* ha estado dominada por el canto del ruiseñor y el del coro, descrito en v. 297 ss. y formado en lo esencial por pájaros comunes en la campiña y en los montes del Atica, como la perdiz, la alondra, la paloma, incluso el mochuelo de Atenea, o pájaros con una tradición literaria que no desentona con la línea lírica a la que me he referido, como el alción y el cérilo. Las alusiones a divinidades se ceñían a divinidades rústicas, Pan y Cibele.

Con los cisnes entramos en otro mundo; las asociaciones culturales son distintas. El cisne cantor es un ave casi mítica, ya que para los griegos rara vez podría convertirse en objeto de experiencia directa. Pertenece en realidad a territorios septentrionales y la mentalidad popular griega lo ha mitificado desde muy antiguo —en realidad más que de griegos hay que hablar de egeos—. En la religión y la literatura griegas el cisne es un elemento entre otros de un complejo mítico y cultural en el que intervienen también los hiperbóreos, el pueblo feliz y musical del N., Apolo y Orfeo. El río Hebros es el río por el que la cabeza de Orfeo descendió hasta el mar para ir a dar finalmente a Lesbos, y tiene también un prestigio literario especial. Alceo le llama «el más bello de los ríos» (45LP). En estos primeros versos de la antístrofa estamos pues cambiando de ambiente y de asociaciones; Aris-

tófanes pide a su público que reoriente su mecanismo de percepción poética y que utilice otras experiencias. La música sigue siendo el motivo dominante pero ya *γλυκεῖα* no sería el más adecuado de los adjetivos utilizados en la estrofa, ahora el énfasis se desplaza hacia *ἱερός*. El desplazamiento se concluye en la parte final de la antístrofa cuando el poeta nos introduce en el Olimpo.

6.5. El problema que inmediatamente se nos plantea es el de si Aristófanes se ha limitado a realizar ese cambio de atmósfera a través de los motivos utilizados o si ha acudido también a rasgos formales. La capacidad de los rasgos formales de contribuir a una atmósfera determinada depende esencialmente de sus asociaciones genéricas, y si de lo que se trata es de crear en el público el tipo de respuestas emocionales que suscita en él la experiencia religiosa parece lógico que se acuda a los rasgos del himno a los dioses.

La invocación inicial a la Musa seguida de un relativo puede ser o no un rasgo hímmico. Su uso está tan generalizado que deja abiertas las expectativas del público, no las dirige todavía en un sentido determinado. Hay, sin embargo, otro rasgo que tiene cierto interés y puede ser asociado con algunos himnos homéricos, me refiero al desplazamiento de la música, es decir, de la Musa misma en cierto sentido, que se inicia *νάπαισί τε καὶ κορυφαῖς ἐν ὀρείαις* y *παρ' Ἕβρον ποταμόν*, que se extiende luego a *νέφος* y *κύματα* y termina en el Olimpo. Varios himnos homéricos responden a un patrón tradicional en que, tras relatarse el nacimiento de un dios y sus actividades en la tierra, se nos describe luego su recepción en el Olimpo; en general se trata de himnos mayores pero el 15, a Heracles, ha concentrado todo el esquema en muy pocos versos[1]. Para nosotros tiene especial importancia la utilización que Hesíodo hace de este tipo hímnico en el proemio de la *Teogonía*, sobre todo la descripción de la marcha hacia el Olimpo de las Musas:

> Entonces marcharon hacia el Olimpo haciendo resonar con su hermosa voz una melodía divina. Y en torno a ellas que entonaban sus himnos resonó la negra tierra, y a su paso un sonido amable se elevó, cuando se dirigían a reunirse con su padre (68-71).

Hesíodo utiliza aquí junto al patrón hímnico de la marcha hacia el Olimpo un motivo también hímnico, la respuesta de la naturaleza a la actividad divina que está presente también en Aristófanes, vv. 776-8, ampliado con otro motivo similar —v. 780—, la respuesta del Olimpo mismo como lugar geográfico. Más aún, en 778 tenemos una adaptación del tema de la naturaleza —coro a otro motivo hímnico que no sólo aparece en Aristófanes; Mesomedes por ejemplo inicia así su himno al sol:

---

[1] W. W. Minton, *TAPA* 101, 1970, 359 y ss.

Guarde silencio el aire todo,
la tierra el mar y los vientos,
que callen en el monte los hermosos valles,
los ecos y rumores de los pájaros,
pues va a venir hasta nosotros
Febo de larga cabellera, de melena hermosa[1].

El texto de Aristófanes se nos empieza a mostrar como un auténtico himno literario a la música de las aves; hay una dificultad sin embargo. Los rasgos hímnicos están utilizados con tal libertad, están de tal modo adaptados, que difícilmente podrían cumplir una función genérica ante el público si Aristófanes está realizando aquí por vez primera, de un modo original, esa adaptación. ¿Hay indicios que permitan suponer en la experiencia del público un esquema similar, hímnico sin ambigüedades, pero que incorporase ya las adaptaciones que aquí encontramos? Si pensamos en un himno a la música lo primero que nos viene a la mente es el comienzo de la *Pítica* primera:

Lira de oro, de Apolo y las Musas
de violáceos rizos común posesión, a la que escucha
el paso que inicia la alegría,
obedecen los aedos tus señales cuando a los proemios conductores
de coros
vibrando preludias.
Apagas el belicoso rayo
de sempiterno fuego. Duerme sobre el cetro de Zeus el águila
dejando caer a ambos lados las rápidas alas,
rey de las aves, pues una nube que hace oscuro su rostro
sobre su corva cara, de los ojos dulce cerrojo, echaste.
Cuantas cosas Zeus no ama, se estremecen la voz
de las Piérides oyendo a lo largo de la tierra
y del mar que no cesa en su furia,
y el que yace en el horrible tártaro, enemigo de los dioses,
Tifón de las cien cabezas.

Limitándonos a lo imprescindible hay que señalar que Píndaro ha buscado dar mayor importancia a esta oda por medio de un proemio hímnico especialmente solemne, que para ello la invocación inicial a la música, frecuente en la poesía pindárica, la ha desarrollado con un esquema hímnico evidente, que incluye invocación, relativo, descripción de la música en la tierra, sus efectos en el Olimpo, sus efectos en el Tártaro. Es el esquema hímnico de la invocación, nacimiento y actividades, recepción en el Olimpo y *τιμαί* en el Universo, adaptado para unos fines concretos que dan por resultado un esquema muy similar al de Aristófanes. Con ello no hay que pensar que Aristófanes

[1] U. von Wilamowitz, *Griechsiche Verskunst*, Darmstadt, 1962 = 1921, 603.

está imitando directamente a Píndaro; faltan paralelos concretos que serían necesarios para que el público pudiese utilizarlos al «leer» el texto, como el poeta al componerlo, a fin de poner en marcha los registros adecuados. Pero el esquema que aquí sigue Píndaro no ha debido ser único; a priori la frecuencia de las invocaciones a la Musa o a algún atributo musical ha debido dar pie a ampliaciones del tipo que vemos en la *Pítica* primera, y el propio Aristófanes nos demuestra la existencia de formas hímnicas aplicadas a la música en las que se utilizaba el motivo de la naturaleza-eco e incluso unido ya al motivo religioso del *εὐφημεῖτε*. En las *Thesmophoriazousai* 39 ss. se contiene una parodia que no tendría sentido si no existiesen textos auténticos del tipo parodiado:

Servidor: Que el pueblo entero se calle
cerrando la boca. Pues habita
un tiaso de Musas en la casa
de mi amo que compone ahora versos.
Detenga sus soplos el éter tranquilo,
la ola azul del mar no resuene,
Pariente: ¡Popopopó!
Eurípides: ¡Calla! ¿Qué dice?
Servidor: Duerman las razas aladas, de las fieras silvestres que corren
el bosque los pies no se suelten.
Pariente: ¡Popopopó popopopó!
Servidor: Pues va Agatón de hermosos versos
nuestro jefe a
Pariente: ¿Dejarse besar?
Servidor: ¿Quién ha hablado?
Pariente: El éter tranquilo.
Servidor: Colocar los puntales, inicios del drama.

Los datos que tenemos, serios y cómicos, coinciden en señalar el carácter hímnico de los versos de Aristófanes, su intención de dirigir al público hacia una interpretación literal, no paródica, en que la visión explícita que había creado de un mundo de música y de belleza envuelto en una atmósfera sagrada se vería reforzada por la experiencia previa del público, que añadiría al texto de Aristófanes impresiones acumuladas a lo largo del tiempo en la audición de poesía lírica y en la audición de poesía hímnica [1].

Aristófanes nos ha dicho que el mundo de los pájaros es superior al del hombre, nos ha dado a entender que es una especie de tierra de Jauja donde, además de las facilidades típicas de la utopía, tienen su reino la música y un tipo especial de belleza simbolizable con la

[1] Un par de citas entre las muchas que se podrían aducir a propósito de la seriedad de Aristófanes en este texto: G. J. de Vries en *ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ*, Amsterdam, 1967, 158.

dulzura de la miel, nos ha dicho que los pájaros son dioses; todo esto nos lo ha dicho en broma, alguna vez semi en serio. Ahora nos lo repite todo completamente en serio. No olvidemos sin embargo que nos lo repite en la *syzygia* de la *parabasis*. *Oda* y *antoda* no son sino partes de una unidad superior; hay que juzgarlas en estrecha unión con sus prolongaciones epirremáticas.

Comentario al *antepirrhema*

Parte esencial de una comedia antigua griega y propia en exclusiva de este género dramático es la *parábasis*, que se articula a su vez en otros elementos menores regulados, dentro de ciertos límites, en cuanto a forma, extensión y contenido, por las propias tradiciones que la modelan. Durante la *parábasis* la acción queda interrumpida, los actores abandonan la escena mientras el coro canta, danza, expresa en sus recitados las opiniones del poeta y las suyas como personaje cómico, dirigiéndose en ambos casos al público. La comedia antigua es convencional: el público esperaba atento e impaciente esta interrupción de la acción (acompañada en ocasiones por la ruptura de la ilusión escénica) que le permitía oir comentarios sobre los gobernantes, la vida política y social de la ciudad, la actuación de los magistrados militares, la religión o las prácticas religiosas, los gustos intelectuales en boga, las piezas de otros dramaturgos, etc., expresadas en lenguaje nada timorato.

El pasaje que va a comentarse es el *antepirrhema* de la *parábasis* (versos 676-800) de AVES de Aristófanes, que se extiende desde el verso 785 al 800, delimitado por los ritmos distintos y el modo de realización de la *antoda* que precede y el diálogo que se reanuda a continuación. El texto[1] no tiene problemas especiales ni variantes que pudieran merecer atención. Remitimos a las ediciones mencionadas.

No sabemos exactamente cómo se realizaban *epirrhema* y *antepirrhema*, salvo que eran recitados. Probablemente los recitaba el corifeo (o los dos jefes de los dos hemicoros) mientras el coro hacía algunas evoluciones (no danza estrictamente) subrayando con sus movimientos el contenido del recitado. Se ha pensado en alguna modalidad de mimo elemental propia de estos pasajes epirremáticos de la parábasis principal, basándose en que suelen estar compuestos en tetrámetros trocaicos[2] en número múltiplo de cuatro; es posible, pero no tenemos suficiente información.

La parte estíquica de la *syzygia* epirremática[3] puede contener burlas

---

[1] Para ediciones usuales, ver anteriormente.

[2] También en otros ritmos, particularmente el peónico.

[3] Recuérdense sus cuatro elementos y que *epirrhema* es el parlamento recitado que sigue a la oda, como el *antepirrhema* a la antoda. Las partes líricas de la *parábasis* son con frecuencia himnos de invocación.

y críticas de ciudadanos conocidos o expresarse en sátira o relato que divierta a los espectadores, en relación o no con la vestimenta del coro. Puede describir o elogiar a un personaje de la comedia o a alguna de las ideas contenidas en ella. Es también ocasión para el poeta de aleccionamiento al público. En seguida podrá verse en qué medida este pasaje responde a tales convenciones, adelantando ya que las alusiones personales son aquí menos incisivas de lo usual en el género[1].

Damos una traducción del texto que no puede ser sino provisional esperando alcanzar un grado mayor de fidelidad en la interpretación del texto griego después de las consideraciones que van a seguir; seguramente entonces nuestra intelección y valoración se habrán enriquecido. Puede verse que no hay dificultad alguna en la gramática del pasaje, lo cual no presupone, como es natural, falta de complejidad en los procedimientos. Pocos términos necesitan aclaración. Conviene notar que *ἐξιδίω* «sudar» está usado como eufemismo que hemos sustituido por otro; *πτερυγίζω* tiene el sentido de «aletear», agitar ansiosa y torpemente las alas como los polluelos para salir del nido cuando aprenden a volar; *ἱππαλεκτρυών* es palabra de raro uso, cómica y trágica (aparece en un fragmento de *Mirmidones*, de Esquilo) que se encuentra en otros pasajes aristofánicos para designar a un nuevo rico y que, además, puede tener aquí intención paródica. Aparece compuesto con varios prefijos el verbo *πέτομαι* «volar»; es arriesgado adjudicar a alguno de los compuestos efectos de arcaismo o de término poco usual juzgando por la frecuencia de aparición en otros textos. Probablemente, el único neologismo es *πυτιναῖα*, forma neutra plural de un adjetivo formado sobre *πυτίνη*, «botella grande», «damajuana». Hay que aclarar que con esta palabra se califica no a la botella, sino propiamente a la funda de mimbre que la protegía. Con toda seguridad, por lo demás, nadie tendrá dificultades para sustituir algunas palabras de nuestra traducción por otras españolas mucho más rotundas y expresivas, que las hay; Aristófanes no perderá con ello.

De las dos personas a que se alude, Patroclides puede ser un ateniense de 414, fecha de la representación de la comedia, conocido por la bochornosa nota de haberse manchado la ropa como resultado de incontinencia intestinal o bien un personaje proverbial, a quien se achacaba lo mismo. Diítrefes es alguien real y presente en la mente de todos, si no en el teatro mismo en aquel momento, ciudadano de ningún relieve, anodino, incluso con sus magistraturas y riqueza.

---

[1] La causticidad de Aristófanes se atenúa un tanto en *Aves*. La comedia es interpretada en su conjunto como alegoría política, utopía, comedia de evasión, fantasía pura, simbolización de la avidez sexual (*πτερόν*, palabra clave, sería el falo) y de poder, etc. Una atmósfera oprimente pesaba sobre Atenas a causa de la catastrófica situación de sus tropas en Sicilia y de la guerra en Grecia.

Hay una información previa imprescindible a la que se subordina toda la comicidad de situaciones del pasaje relacionada con las peculiaridades de las representaciones dramáticas. Desde muy temprano por la mañana se iban ocupando las gradas del teatro por un público ansioso de disfrutar de un espectáculo que le era tan grato y al que podía acudir sólo dos veces al año, con el interés adicional de que las obras estrenadas no se reponían en esta época. Las representaciones duraban sin interrupción varios días y largas, numerosas horas cada día. Todo el entusiasmo del mundo no podía impedir que las funciones orgánicas de los atenienses prosiguieran sus procesos. Aristófanes convierte en material cómico el *hic et nunc* del auditorio mismo.

El poeta compone el *epirrhema* como un texto informativo. Comienza el coro de aves sentando categóricamente la afirmación de que nada supera a la ventaja de tener alas. Como corroboración de su aserto presenta seguidamente tres circunstancias posibles para cualquier espectador presente en el teatro[1], que las alas solucionarían: sentirse desmayado de hambre y aburrido[2], padecer urgencia de vientre inaplazable o inflamarse súbitamente de amor cuando el teatro depara al adúltero la ausencia del marido allí presente y le impide, al tiempo, acceder a ella. Otro verso repite, en forma de interrogación que espera respuesta afirmativa, la aseveración inicial: «Sí, tener alas vale cualquier cosa.» Como coda final demostrativa, un caso evidentísimo, familiar a todos, en que las alas han dado riqueza y posición social a un ateniense de humilde clase artesana. En 414 a.J. los ciudadanos de Atenas estaban sensibilizados para apreciar debidamente la comicidad que puede llevar este tipo de presentación: el vendedor cuando hace la propaganda de su mercancía en el mercado; en la asamblea quien defiende las excelencias de una propuesta; la gente se reunía, en sus sesiones públicas, en torno a algún maestro itinerante que, tras exponer una premisa inicial (que podía ser sorprendente y hasta escandalosa) la apoyaba a continuación con ejemplos y argumentos en temas relacionados con la educación, la moral, la política o la ciencia; otros, menos graves, por puro virtuosismo y exhibición de habilidad dialéctica se empleaban a fondo en el elogio de nimiedades. Las doctrinas divulgadas en círculos muy amplios cuestionan también la obligatoriedad de someterse a las leyes. En consonancia, la escena de la comedia proporciona con el disparate de las alas elusión fácil de las normas de convivencia que regulan la satisfacción de las nece-

---

[1] Abandonar el asiento del teatro si se deseaba regresar y no perderse el resto del espectáculo debía de ser tarea difícil.

[2] Aristófanes presenta aquí la posibilidad de dos motivos de sufrimiento aunados: tener hambre y aburrirse con los coros trágicos. Insiste y carga la tinta en el primero, en el que centra acciones verbales prolijas: marcharse, ir a casa, almorzar, hincharse, regresar volando. El discreto ἐφ' ἡμᾶς pasa casi inadvertido: con volver cuando la representación de la comedia, solucionado el tedio. Se ha interpretado «al teatro» en lugar de «a la comedia», minusvaluando la sutileza del autor.

sidades fisiológicas. La ley y las costumbres ponen siempre límites a la libertad sexual, a las ambiciones de riqueza y poder. Por eso, las alas que ayudan a satisfacer el secreto anhelo de quebrantar las normas constituyen fuente de alegría común, sin distingos ni fronteras sociales. La naturaleza alada está por encima de las leyes, da libertad sin restricciones, es un triunfo de *φύσις* sobre *νόμος*. Tres situaciones aflictivas posibles se alivian sin más que criar alas; las alas llevan consigo posibilidades naturales que producen efectos maravillosos, como muestran las asas-alas del humilde objeto artesano que fabrica Diítrefes. Tres necesidades esenciales por elementales, comer, descargar el vientre y fornicar, satisfechas de incógnito y sin traumas.

Los dieciséis tetrámetros trocaicos[1] están organizados en conjuntos menores correspondientes a los núcleos de información. El verso inicial encarece las excelencias de tener alas. Siguen *cuatro* tetrámetros en que el protagonista podría ser «uno cualquiera». *Tres* luego dedicados a un ateniense conocido —¿proverbial?— por haber mancillado su ropa con huella apestosa: *Cuatro* versos para otra situación posible, sin precisar la víctima, como en el primer caso. El verso 797 cierra el círculo que empezó en 785, lo recoge e insiste. Los *tres* últimos tetrámetros con protagonista y nombre propio de hombre que tiene que ver, de algún modo, con las alas, cierran el *antepirrhema* con novedades de construcción también respecto de lo anterior. Son los pájaros quienes usan los tetrámetros para expresarse —no se dice explícitamente— en su propio nombre dirigiéndose a los espectadores sin romper la ilusión escénica. Como toda la comedia, el recitado que cierra esta *parábasis* está lleno de alas y vuelos (el 'canto' es el *epirrhema* mismo por ser medio de expresión de las aves), que se hacen más relevantes en posiciones privilegiadas del tetrámetro. No hace falta mucha imaginación para ver a las aves del coro sacando alegre partido de su disfraz durante el recitado. La suposición de estatismo parece absurda.

Ya hemos señalado alguna de las equivalencias y paralelismos del texto en su organización compositiva. A ellas corresponden otras muchas en la cuidada disposición formal, establecida con rigor. Sin que se pretenda agotar todos los matices, encontramos varios aspectos que merecen mayor atención. «Si alguno de vosotros, espectadores, tuviera alas» es frase que debe ser tenida como previa en las tres posibilidades situacionales que siguen, semejantes pero no carentes de diferenciaciones: «Sentirse hambriento y fastidiado con los coros trágicos» no lleva inmediatamente delante la conjunción condicional,

[1] Los tetrámetros son perfectamente regulares, escasos en resoluciones, respetando casi siempre la articulación del verso esperable después o antes de la segunda *anceps* o tras la quinta larga. La regularidad métrica y la sencillez gramatical permiten rica convergencia de procedimientos. Señalamos como realzados por hallarse ante diéresis *τῶν θεατῶν, τις ὑμῶν, τις ὑμῶν, παρ'αὐτῶν*. Por supuesto, no casualmente.

con lo que se amortigua la posibilidad en favor de la certeza; puede —debe más bien— interpretarse la frase desde *εἰ* de 786 pero no se excluye la quasi-afirmación: el ateniense medio encontraba excesivo el lirismo coral trágico y, más que probablemente, era cosa corriente sentir apetito en las largas jornadas de las representaciones. En cambio, la presencia de *τυγχάνει* en los otros dos períodos condicionales subraya la posibilidad de que tal cosa ocurra, pero no es fatal que suceda. No obstante, creo que en los tres casos está afirmando con la misma seguridad y así lo entendía el público. Todo el mundo se aburre un poco con los largos coros de varias tragedias representadas sin interrupción desde muy temprano; cuanto más bellos, cuanta mayor atención se concentre para no perder nada, mayor fatiga a la postre. Todo el mundo siente deseos de evacuar y todo el mundo se queda porque el atractivo de la fiesta es fuerte. Y si no todo el mundo es adúltero todo el mundo masculino se siente halagado de tal sospecha. Son necesidades parejas en cuanto que su satisfacción resulta humillante o ridícula en colectividad, mientras los espectadores están juntos y reunidos. El alivio que ofrecen las alas, la risa que suscita el aflojamiento de la tensión es también colectiva, se multiplica en compañía.

Aristófanes provoca la risa en este pasaje por la superación de situaciones mortificantes, tensión y relajación subsiguiente, aderezada con alguna alusión a personas concretas. Suscita primero un estado de confusión interior compartida, muchos espectadores habrán pasado más de una vez por trances angustiosos parecidos, ocasiones de ridículo. Maliciosamente, casi se excusa al decir (*Εἴ τε μοιχεύων τις ὑμῶν ἐστιν ὅστις τυγχάνει*) que tal vez haya en el teatro algún ateniense capaz de solazarse con la fruta de marido ajeno. Las miradas se volverían a algún infeliz víctima de tamaño oprobio. La risa estalla al develar la panacea que todo lo arregla, las alas, marcharse en un vuelo, volver en un par de aletazos. El último pájaro no es un hombre agobiado o fornicador, sino una bandada de fundas de botella con asas que las hacen torpemente aladas; tan feas, tan ridículas alitas, por ser instrumento de vuelo han sido bastante para dar a un don nadie riqueza y posición social.

En los tres períodos condicionales se produce un traslado a otro lugar, motivado por la búsqueda de algo, en este caso la satisfacción de una necesidad vulgar y perentoria. Conseguido el alivio que se buscaba, el regreso. No hace falta resaltar el débil, lejano esquema de cuento fantástico que subyace; aunque desvaido y degradado conserva sus elementos esenciales, presentados con rapidez y condensación que da la eficacia buscada al conjunto tres veces repetido. No hay héroe sino antihéroe en situación vejatoria. En lugar de objeto precioso que buscar, desahogo de necesidades que cualquier animal experimenta (salvo, precisamente, lenitivo al tedio). La moción a otros lugares se da en un contorno próximo, sin relevancia y, tras la con-

secución de lo buscado, rápido y sin riesgos el regreso. El tiempo, elemento esencial en la narración, falta. La fórmula se reitera por tres veces —fascinación numérica especial del tres— realizadas con abundancia de repeticiones, iteraciones, ecos, paralelismos, recurrencias, perfectamente coherentes con la discreta, desvaída impronta de su estructura genérica. Hay uniformidad buscada en la sintaxis y el léxico, equivalencias deliberadas en el contenido, que se eslabonan y apoyan entre sí, resaltando la triple repetición. Cuando ya se ha instaurado un ritmo de expectación sugerido en la iteración triádica, el poeta la cierra y da un quiebro con una pregunta equivalente a la afirmación del verso inicial y cambia situación y esquema de composición para dar un ejemplo real, donde no hay protagonista de una búsqueda, ni objeto que buscar, ni traslado y regreso. El eslabón que une con los anterior es relevante porque incide en el elogio de las alas, la palabra clave. Las «alas garraferas» no están en un hombre, sino en un objeto, ni siquiera son alas, no tienen movimiento, son rígidas, pero eficaces y manifiestamente benéficas. La propaganda de las alas culmina anunciando lo que hasta un remedo de ellas sin vida produce: un climax de felicidad creciente para el que las fabrica. Diítrefes es primero elegido para una magistratura importante, luego para otra, ahora es rico. Esta última porción menor es un texto informativo-narrativo, donde encontramos expresada la temporalidad por el uso de un pasado (hemos cambiado de la posibilidad a la aseveración), un adverbio y la presencia en el sentido del mismo pasado señalando continuación y, finalmente, *vuví* que instala en el presente las circunstancias de la narración. El proceso real no interesa en su duración, sólo sirve a la finalidad conocida del pasaje. Cada magistratura tiene un año de duración real que pasa inadvertida porque se nos da en términos de contigüidad inmediata que aceleran el tiempo hasta eliminar el interés de su percepción en beneficio del agente impulsor del proceso, las alas. Aunque no aparezcan en el cierre del pasaje, están presentes y embellecidas. Diítrefes queda convertido en esplendoroso híbrido de gallo (ave sumamente apreciada entre gente que nunca perdió su lado campesino) y caballo, que caracolea y cacarea suscitando el regocijo. La unidad temática del *epirrhema* es perfecta.

Consecuencia de la triple repetición de un mismo esquema es la abundancia de elementos idénticos o semejantes. Se evita la banalización compositiva por las variaciones en el orden de palabras o la variedad en el léxico. Hay elementos absolutamente idénticos que colaboran en la intención de reiterar el esquema elegido; junto con otros independientes, no repetidos, escasos, que cumplen su función de cambio económicamente. Las recurrencias de sentido que expresan el origen de la incomodidad, alejamiento del teatro y regreso tienen mínimas variantes que se revelan eficientes para establecer diferencias formales:

Situación A	Si alguien tuviera hambre y tedio se iría volando a casa, comería, satisfecho, regresaría.
Situación B	Si alguien tuviera un apretón de vientre no se mancharía la ropa se alzaría volando, descargaría, suspirando aliviado, regresaría.
Situación C	Si uno fuera adúltero y viera al marido de ella en el teatro escaparía volando, haría el amor, regresaría.

Esta es la información reducida a lengua coloquial. Es un contenido que nada tiene de lírico ni de dramático, en el sentido que suele entenderse, aunque se nos presente como parte de una pieza dramática. La elaboración literaria que hace Aristófanes de este texto discursivo lo distancia de la mera comunicación. Con intención ilustrativa señalamos algunas correspondencias equivalentes.

A *εἴ τις ... πεινῶν ... ἤχθετο*
B *εἴ τις ... τυγχάνει χεζητιῶν*
C *εἰ ... μοιχεύων τις ... τυγχάνει*

Atendamos a las variaciones en la posición, orden de palabras, refuerzo con otros términos, etc., que evitan toda calidad neutra, la monotonía incluso, y logran efectos de estilo entretejidos a la unicidad esquemática. En A *εἴ τις* se encuentra en el verso anterior, alejado del participio que, a su vez, está notablemente distante de *ἤχθετο*. En B aparece antes de *τις* un nombre propio; *τυγχάνει* precede directamente al participio, que se sitúa en posición relevante en fin de verso. En C el participio precede directamente a *τις*; se imbrica además una subordinada relativa, la única del texto (una combinación repetida, hecha, por otra parte) y el aislamiento de *τυγχάνει* respecto del participio, unido al contacto con *ὅστις* subraya con inocencia irónica y picante la remota posibilidad de que en Atenas haya adúlteros.

A *ἐκπτόμενος ... ἐλθὼν οἴκαδε*
B *ἀνέπτετο*
C *πτερυγίσας ἀνέπτετο*

El contenido semántico es el mismo, «irse volando». Pero notemos que en A se expresa esta noción con dos participios, uno de «salir volando», otro de «ir», además de un complemento de dirección *adonde*. El preverbio *ἐκ* vale por «salir» y «alejarse». En B el término usado significa «subir volando», sobreentendemos «elevarse en el aire libre», porque luego baja volando. En C el mismo verbo de B

y un participio, incluyendo los dos la idea de volar; entre los dos se sugiere la idea de irse volando, pues si *ἀνέπτετο* es «subir volando» *πτερυγίσας* expresa más bien el aleteo para intentar el vuelo con anhelos y pujos.

A *ἂν ... ἠρίστησεν ... κἄτ' ... ἐμπλησθεὶς*
B *κἀποπαρδὼν κἀναπνεύσας*
C *βινήσας*

Aquí está la satisfacción de la necesidad. En A un verbo finito de acción y un participio pasivo, con sentidos que se complementan, resultante el segundo del primero, «comer» y «quedar repleto». Dos participios en B marcan la acción que consigue el alivio del apuro y la expresión externa del relajamiento subsiguiente. En C, con parquedad, una sola palabra, el participio de la actividad que exonera de la repleción erótica. Hay, además, un elemento distinto en B de ningún modo excesivo porque puntualiza hasta qué extremo llegó el *χεζητιᾶν* de Patroclides. El supuesto espectador atormentado por el mismo agobio *οὐκ ἀν ἐξίδισεν εἰς θοἰμάτιον*. Es una variación respecto del esquema de A, lo mismo que es variación en C *κἄθ'ὁρᾶ τὸν ἄνδρα τῆς γυναίκὸς ἐν βουλευτικῷ*. La información es también necesaria dado que la ausencia del marido, que se halla en el teatro, despierta el deseo en el amante.

A *αὖθις αὖ κατέπτετο*
B *αὖθις αὖ κατέπτετο*
C *αὖθις αὖ κατέπτετο*

La vuelta al teatro, como se esperaría, volando, viene expresada de modo absolutamente literal, idéntico en todos sus elementos y en la posición en el verso. Una repetición por tres veces de la misma, exacta fórmula, evidencia el deseo del poeta de resaltar la unidad de intencionalidad y función de A, B y C. Es posible que haya otra razón, que se sugiere anteriormente. De todos modos, quien pregona sabe bien de la eficacia de la repetición para encarecer la calidad de lo pregonado. El sentido de *αὖθις* y *αὖ* se refuerza en un emparejamiento no raro; aquí la iteración fonética *αυ-αυ* no es banal. En *κατέπτετο* se acumula el efecto de las tres dentales al sonido también dental de *αὖθις*, siendo el todo eco de los demás términos de vuelo usados en el pasaje.

No escasean otras reiteraciones en más o menos alta gradación de semejanza. Un indefinido seguido de un partitivo (*ὑμῶν τῶν θεατῶν εἴ τις, εἴ τε Πατροκλείδης τις ὑμῶν, εἴ τε μοιχεύων τις ὑμῶν*) aparece en cada una de las tres ocasiones acompañado de participios concertados (entendidos con predominio de la función verbal) como sujeto en construcción escueta, gramaticalmente rectilínea, horra de adjetivos morosos, haciendo el paso ágil y vivo como corresponde a la condición primordial de los seres alados, la rapidez. La información

que recogemos del pasaje está cerca de lo que se suele estimar adecuado a la prosa, pero la calidad y frecuencia de los procedimientos, la convergencia de recursos, nos sitúan en terreno poético de más densidad literaria. Las recurrencias morfológicas siguen el esperado curso paralelo, se hacen percibir con intención e intensifican los efectos de los demás niveles, a la vez que son instrumento de asonancias y paronomasias, que no enumeramos por abundantes y manifiestas. Digamos que cuatro veces *εἶτα* inicia verso, seguida de participio en tres ocasiones; dos *εἶτα* más en un solo verso, 799, contribuyen a nexar el caso real a las tres corroboraciones de 785. Dejemos a un lado casos semejantes, como *οὗτος* que recoge en 788 y 795 a *τις* anterior, para prestar atención a una parte del léxico.

En consonancia con la médula de la comedia los términos que se relacionan con las *alas* y el *vuelo* figuran con frecuencia reiterada, en posición relevante que logra así efectos acumulativos:

785	*πτερά*	Final de verso
786	*ὑπόπτερος*	Final de verso
787		
788	*ἐκπτόμενος*	Inicial de verso
789	*αὖθις αὖ κατέπτετο*	Final de verso
790		
791	*ἀνέπτετο*	Final de verso
792	*αὖθις αὖ κατέπτετο*	Final de verso
793		
794		
795	*πτερυγίσας ἀνέπτετο*	Final de verso
796	*αὖθις αὖ κατέπτετο*	Final de verso
797	*ἄρ ὑπόπτερον*	Inicial de verso
798	*πτερά*	Final de verso
799		
800	*ἱππαλεκτρυὼν*	Final de verso y del *antepirrhema*

Pocos versos (cinco de dieciséis) no incluyen algún término referido al vuelo. Uno solo, 795, tiene dos sucesivos que se complementan para dar la chocante imagen casi gráfica del vuelo afanoso impulsado por el ardor erótico. Las reiteraciones literales, en las que no vemos necesidad de insistir, dan buena ocasión para que el coro realce forma métrica y contenido del recitado con alegre, bulliciosa coreografía expresiva.

Sin excepción, en todos los vocablos «voladores» figura en contacto labial y dental sorda, el grupo fónico *πτ* que se presta a realizarse con exageración del límite silábico, de efecto cómico y saltarín; al menos (porque puede ser censurable resucitar a lo vivo una lengua tan ajena) no podrá negársele a la presencia múltiple de *πτ* una finalidad de estilo. En seis ocasiones figura en una misma palabra la agrupación vocálica *εεο*. El tetrámetro 792, *κἀποπαρδὼν κἀναπνεύσας*

αὖθις αὖ κατέπτετο es fónicamente muy expresivo con su juego de labiales y dentales, la iteración de *αυ*, el hemistiquio repetido, el hemistiquio inicial con las dos palabras-troqueo, las dos iniciadas por gutural, dos participios, doble conexión *καί*, ser cierre de unidad menor, onomatopeya feliz. La enumeración hecha es bastante. Señalemos de nuevo el hemistiquio *αὖθις αὖ κατέπτετο* que en 789, 792 y 796 sirve de broche.

Hemos podido comprobar la tendencia a colocar al final de los versos un término relevante que intensifica su notoriedad con el límite repetido de la pausa métrica que marca el verso. En 789, 792 y 796, acaba de decirse, la misma formulación señala la frontera de una a otra corroboración demostrativa. El último conjunto composicional, después de la triada que publica las virtudes de las alas, cierra el *antepirrhema* con procedimientos que difieren notablemente de los precitados. Hace de conectivo el verso 797, equivalente a 785 de una parte, extremo del anillo, de otra introductor del elemento final. Como hitos de apertura y cierre *ὑπόπτερον* y *ἀλεκτρυών*. La misma simplicidad gramatical. Un neologismo adjetival *πυτιναῖα* se permite dos palabras más antes de que el espectador se entere de que lo que posee Diítrefes son «garraferas...alas». Nunca alas tan ruines hicieron volar tan alto. Con una gradación apresurada se marca el milagro conseguido por las alas de mimbre. Ha dejado de resonar el tableteo *ἀνέπτετο/κατέπτετο* si bien no cesa el encantamiento del vuelo, mantenido por *ὑποπτερον/πτερά*. La palabra última es el nombre de un ave fantástica ya que no mítica. Es la más larga unidad léxica del pasaje, precedida en contigüidad por el adjetivo[1] extrañante, poético, *ξουθός*. El eco próximo de *ἵππαρχος* trae petulancias de soldado jefe de la caballería a la arrogancia del gallo-caballo, vanidoso y simpático.

Conclusión

Toda comedia de Aristófanes es en cierto modo perspectivística, construye un mundo ficticio para satirizar desde él al mundo real. Pero este procedimiento puede operar de varias formas; Aristófanes no utiliza la técnica de *Gulliver* ni la de las *Cartas persas*, ni siquiera mantiene una postura coherente respecto a su mundo ficticio.

Esta incoherencia de Aristófanes se manifiesta de varios modos: 1.º, el héroe, hombre común por antonomasia que representa los impulsos de liberación contra las leyes sociales y sobre todo contra las

[1] He traducido *ξουθός* por «rubio»; aplicado a un gallo reúne las nociones de color y brillo. Evoca una armadura reluciente, adorno de parada para el gallo-nuevo rico con dignidad militar. Al verter *ἱππαλεκτρυῶν* como «gallocentauro» encuentro que la palabra suscita la imagen del centauro con cuello y cabeza de gallo, cuerpo de caballo.

minorías que de una u otra forma se benefician de esas normas[1], acaba implantando en su mundo otras normas parecidas y a la vez convirtiéndose en cabeza de una minoría privilegiada; 2.º, el mundo ficticio acaba revelándose más o menos idéntico al mundo real que a través de él es satirizado; 3.º, Aristófanes satiriza también a ese mundo ficticio, y no cuando se revela idéntico al real sino desde el primer momento.

Estas incoherencias se justifican si no se confunde a Aristófanes con un moralista que utiliza la sátira, sino que se reconoce en él a un cómico integral que descubre en cada rasgo de la naturaleza y de la actividad humana un aspecto grotesco y risible; más, naturalmente, en los contemporáneos con los que está en contacto directo que en los del pasado, lo cual no quiere decir que sea un defensor de ideas reaccionarias.

La comicidad integral de Aristófanes no le impide ver a la vez valores en aquello mismo de lo que se ríe, es decir, tiene una concepción esencialmente ambigua de la existencia humana; el poder es risible pero es deseable, la tragedia es risible pero bella, el sexo, la comida, todos los aspectos gratos de la vida a la vez son cómicos. De ahí la incoherencia acentuada al ser consciente de que valores contradictorios son ambos igualmente deseables. Peisetero se va de Atenas en busca de tranquilidad, de una vida absolutamente privada, y acaba consiguiendo la Soberanía del Universo.

Donde mejor se manifiesta esta ambigüedad de Aristófanes es en su presentación del mundo ficticio, que aparece tan pronto tomado en solfa como idealizado, tan pronto se subraya su carácter grotesco como se ve en él la auténtica realización de aspiraciones humanas profundas. Pocos ejemplos tan logrados de esta ambigüedad no contradictoria, que constituye el núcleo mismo de la obra de Aristófanes, como la *syzygia* comentada. Las partes líricas presentan con absoluta seriedad la imagen de un mundo bello, musical y divino donde las limitaciones humanas desaparecen; podría ponerse al lado de textos en que el mundo de los pájaros sirve de imagen concreta para expresar aspiraciones definidas o vagos deseos de escape. Así en Alcman cuya poesía ya hemos tenido que citar previamente y que en su interés por el amor, la música y la comida coincide en buena parte con Aristófanes, aunque siempre su clave irónica permanezca en un punto más moderado que el del cómico:

> Vírgenes de dulce canto, de amable voz,
> ya mis miembros llevarme no pueden.
> ¡Ojalá un cérilo fuera, que sobre la flor

[1] K. J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Londres, 1972, 31 y ss. Sobre la construcción del mundo ficticio cómico, J. de Hoz, «Aristófanes y la irracionalidad cómica del cuento popular», págs. 71-105 de J. Coy y J. de Hoz (eds.). *Estudios sobre los Géneros Literarios*, I, Salamanca, 1975.

de las olas entre las hembras vuela,
sereno el corazón, pájaro sacro del purpúreo mar! (29P)

O en Eurípides (*Hipólito* 732 ss.):

¡Ojalá me hallara en los huecos de escarpadas rocas
donde a mí alado pájaro
un dios, entre las voladoras bandadas, me hiciera!

En realidad se trata de un tópico de la tragedia de la segunda mitad del siglo V[1]; en momentos de angustia surge el deseo: «¡Ojalá tuviera yo alas!» Pero precisamente es significativo que Aristófanes al hacerse eco de este *topos* trágico no lo haya utilizado en la parte lírica de la *syzygia*, en la parte en que el mundo ficticio de los pájaros accesibles al hombre está descrito con seriedad poética, sino en la parte trocaica, la parte satírica en que la superioridad de los pájaros queda reducida a *ὅσα ἐνθάδ' ἐστὶν αἰσχρά*[2]. Tenemos así un tema tradicional tratado con originalidad peculiarmente aristofánica: los motivos tradicionales de la sublimación de la música sirven para exaltar el mundo de los pájaros, por el contrario los motivos tradicionales que exaltan la condición de ser alado sirven para satirizar a la vez el mundo aristofánico de las aves y el mundo real ateniense, y ambos complejos de motivos, el serio y el grotesco, constituyen en su incoherencia una unidad de género, la *syzygia* de la *parabasis*, y a la vez resumen la unidad de toda la comedia. El error estaría en ver en esta incoherencia un disistema, una construcción imperfecta que necesitase resolverse de alguna forma en una unidad superior, porque precisamente la esencia de la comicidad de Aristófanes estriba en que todo lo humano, lo malo y lo bueno, lo noble y lo vil, es igualmente grotesco si se mira desde el ángulo adecuado.

[1] W. S. Barrett, *Euripides. Hippolytos*, Oxford, 1964, 299.
[2] ¿Es casual el eco de Jenófanes 11DK.2?

COMEDIA LATINA

T. Mac. Plauto, *Báquides* 35-108

RICARDO CASTRESANA
BENJAMÍN GARCÍA-HERNÁNDEZ

Texto

ACTUS I

I. i BACCHIS SOROR PISTOCLERVS

* * *

35 BA. Quid si hoc potis est ut tu taceas, ego loquar? So. lepide, licet.
BA. ubi me fugiet memoria, ibi tu facito ut subuenias, soror.
So. pol magi' metuo mihi in monendo† ne defuerit oratio.†
BA. pol quoque metuo lusciniolae ne defuerit cantio.
sequere hac. PI. quid agunt duae germanae meretrices cognomines? 5
40 quid in consilio consuluistis? BA. bene. PI. pol haud meretriciumst.
BA. miserius nihil est quam mulier. PI. quíd esse dices dignius?
BA. haec ita me orat sibi qui caueat aliquem ut hominem reperiam,
ab istoc milite, ut, ubi emeritum sibi sit, se reuehat domum.
id, amabo te, huic caueas. PI. quíd isti caueam? BA. ut reuehatur 10 domum,
45 ubi ei dediderit operas, ne hanc ille habeat pro ancilla sibi;
nam si haec habeat aurum quód illi renumeret, faciat lubens.
PI. ubi nunc is homost? BA. iam hic credo aderit. sed hoc idem apud nos rectius
poteris agere; atque is dum ueniat sedens ibi opperibere.
eadem biberis, eadem dedero tibi ubi biberis sauium. 15
50 PI. uiscus meru' uostrast blanditia. BA. quid iam? PI. quia enim intellego,
duae unum éxpetitis palumbem, perii, harundo alas uerberat.
non ego istúc facinus mihi, mulier, conducibile esse arbitror.
BA. quí, amabo? PI. quia, Bacchis, Bacchas metuo et bacchanal tuom.
BA. quid est? quid metuis? ne tibi lectus malitiam apud me suadeat? 20
55 PI. magis inlectum tuom lectum metuo. mala tu es bestia.
nam huic aetati non conducit, mulier, latebrosus locus.
BA. egomet, apud me si quid stulte facere cupias, prohibeam.
sed ego apud me te esse ob eam rem, miles quom ueniat, uolo,
quia, quom tu aderis, huic mihique haud faciet quisquam iniuriam: 25
60 tu prohibebis, et eadem opera tuo sodali operam dabis;
et ille adueniens tuam med esse amicam suspicabitur.

quid, amabo, opticuisti? Pi. quia istaec lepida sunt memoratui:
eadem in usu atque ubi periclum facias aculeata sunt.
animum fodicant, bona destimulant, facta et famam sauciant. 30
So. quid ab hac metuis? Pi. quid ego metuam, rogitas? adulescens homo?
penetrem [me] huius modi in palaestram, ubi damnis desudascitur?
ubi pro disco damnum capiam, pro cursura dedecus?
Ba. lepide memoras. Pi. ubi ego capiam pro machaera turturem,
ubique imponat in manum alius mihi pro cestu cantharum, 35
pro galea scaphium, pro insigni sit corolla plectilis,
pro hasta talos, pro lorica malacum capiam pallium,
ubi mihi pró equo lectus detur, scortum pro scuto accubet?
apage a me, apage. Ba. ah, nimum ferus es. Pi. mihi sum Ba. malacissandus es.
equidem tibi do hanc operam. Pi. ah, nimium pretiosa es operaria. 40
Ba. simulato me amare. Pi. utrum égo istuc iócon adsimulem an serio?
Ba. heia, hoc agere meliust. miles quom huc adueniat, te uolo
me amplexari. Pi. quid eo mihi opust? Ba. út ille te uideat uolo.
scio quid ago. Pi. et pol égo scio quid metuo. sed quid ais? Ba. quid est?
Pi. quid si apud te eueniát desubito prandium aut potatio 45
forte aut cena, ut solet in istis fieri conciliabulis,
ubi ego tum accumbam? Ba. apud me, mi anime, ut lepidus cum lepida accubet.
locus hic apud nos, quamuis subito uenias, semper liber est.
ubi tu lepide uóles esse tibi, 'mea rosa', mihi dicito
'dato qui bene sit': ego ubi bene sit tibi locum lepidum dabo. 50
Pi. rapidus fluuius est hic, non hac temere transiri potest.
Ba. atque ecastor apud hunc fluuium áliquid perdundumst tibi.
manum da et sequere. Pi. aha, minime. Ba. quid ita? Pi. quia istoc inlecebrosius
fieri nihil potest: nox, mulier, uinum homini adulescentulo.
Ba. age igitur, equidem pol nihili facio nisi causa tua. 55
ill' quidem hanc abducet; tu nullus adfueris, si non lubet.
Pi. sumne autem nihili qui nequeam ingenio moderari meo?
Ba. quid est quod metuas? Pi. nihil est, nugae. mulier, tibi me emancupo:
tuo' sum, tibi dedo operam. Ba. Lepidu's. nunc ego te facere hoc uolo.
ego sorori meae cenam hodie dare uolo uiaticam: 60
eo tibi argentum iubebo iam intus ecferri foras;
tu facito opsonatum nobis sit opulentum opsonium.
Pi. ego opsonábo, nam id flagitium meum sit, mea te gratia
et operam dare mihi et ad eam operam facere sumptum de tuo.
Ba. at ego nolo dare te quicquam. Pi. sine. Ba. sino equidem, 65 si lubet.
propera, amabo. Pi. prius hic adero quam te amare desinam.
So. bene me accipies aduenientem, mea soror. Ba. quid ita, opsecro?
So. quia piscatus meo quidem animo hic tibi hodie euenit bonus.
Ba. meus ille quidemst. tibi nunc operam dabo de Mnesilocho, soror,

ut hic accipias potius aurum quam hinc eas cum milite. 70
105 So. cupio. Ba. dabitur opera. aqua calet: eamus hinc intro ut laues.
nám uti naui uecta's, credo, timida es. So. aliquantum, soror.
simul huic nescioquoi, turbare qui huc it, decedamus ⟨hinc⟩.
Ba. sequere hac igitur me intro in tectum ut sedes lassitudinem.

Traducción

35 Ba. ¿Sería posible que tú te callaras y fuera yo la que hablara?
So. Perfectamente. De acuerdo.
Ba. En el momento en que me falte la memoria, entonces, acude tú al punto en mi ayuda, hermana.
So. Por Pólux más miedo tengo yo de que me falte el discurso a la hora de hacer que recuerdes.
Ba. Por Pólux, también yo puedo temer que le falte alguna vez el canto al pequeño ruiseñor. Sígueme por aquí.
40 Pi. ¿Cómo les va a las dos cortesanas, hermanas tocayas? ¿Qué habéis decidido en vuestra deliberación?
Ba. Bien[1].
Pi. Por Polux que no es eso propio de cortesanas.
Ba. No hay nada tan malhadado como una mujer.
Pi. ¿Y de qué ser podrás decir que lo merezca más?
Ba. Esta me ruega que encuentre a alguien que vele por ella frente al soldado, para que, una vez que haya prestado sus servicios, pueda trasladarse de nuevo a su casa. Toma esta precaución en bien de ella, te lo pido encarecidamente.
Pi. ¿Qué precaución debo tomar en bien de ésta?
Ba. Que pueda trasladarse de nuevo a su casa, una vez que le haya
45 prestado sus servicios, para evitar que aquél la retenga como sierva suya. Pues, si ésta tuviera dinero con que pagarle, lo haría de muy buena gana.
Pi. ¿Dónde está ahora ese tipo?
Ba. Se presentará aquí inmediatamente, creo. Pero esto mismo lo podrás tratar mejor en nuestra casa y allí podrás esperarlo sentado hasta que llegue. De paso podrás beber y cuando hayas terminado de beber te daré un beso.
50 Pi. Añagaza pura es vuestro engatusamiento.
Ba. ¿A qué viene eso?
Pi. Porque realmente me doy cuenta; sois dos las que tratáis de atrapar a un solo pichón. Estoy perdido. Una vareta azota mis alas. Creo, mujer, que ese plan no me trae ningún provecho.
Ba. ¿Por qué, cariño?
Pi. Porque temo, Baquis, a las bacantes y tu bacanal.
Ba. ¿Qué es eso? ¿Qué temes? ¿Que el compartir conmigo la mesa te inspire alguna mala acción?

---

[1] Bien ...etc. Baquis contesta a la doble pregunta de Pistoclero con el adverbio *bene* = bien, que sólo vale para la primera de sus preguntas, mientras que éste lo interpreta como contestación a la segunda *quid...consuluistis?*, como si fuera *bene* = *bonum* «algo bueno» y de ahí su deducción- «no es eso propio de cortesanas» (*haud meretriciumst*).

55 PI. Temo más tu sobremesa que tu mesa; eres un mal bicho. A esta edad mía no le conviene, mujer, un lugar tenebroso.

BA. Yo misma te lo impediría, si quisieras hacer alguna tontería a mi lado. Pero la razón por la que yo quiero que estés a mi lado, cuando llegue el soldado es porque, estando tú presente, no habrá nadie que se atreva a cometer un desmán ni contra ésta ni contra mí.
60 Tú lo impedirás y de paso prestarás un servicio a tu amigo, y aquél, al llegar, sospechará que soy tu amiga. Pero ¿por qué, cariño, te has quedado mudo?

PI. Porque esas cosas son encantadoras para dichas, pero las mismas en la práctica y cuando uno las pone a prueba son puntas aceradas que se clavan en el pecho, hacen dilapidar los bienes de fortuna y atentan contra la conducta y reputación.

SO. ¿Qué temes de ésta?

65 PI. ¿Insistes en preguntarme qué temo? Que un joven entre en una palestra de este tipo donde se suda la gota gorda a expensas propias, donde lanzaría las monedas en lugar del disco, donde recibiría por correr el deshonor?

BA. Dices bellas palabras.

70 PI. ¿Donde en lugar de la espada cogería una tórtola, donde otro me colocaría en la mano en lugar del cesto un jarro, donde tendría por casco una bacía, por penacho una pequeña corona trenzada de flores, por lanza tomaría los dados, por coraza un blando manto, donde por caballo se me daría un triclinio y por escudo yacería a mi lado una pelleja? Lejos, lejos de mí.

BA. ¡Ah! eres demasiado fiero.

PI. Lo soy para mí.

BA. Hay que amansarte. Por mi parte, te ofrezco mis servicios.

PI. Eres una servidora demasiado cara.

75 BA. Finge que estás enamorado de mí.

PI. ¿Esa simulación de amor tendría que hacerla de broma o en serio?

BA. Ea, mejor sería que representaras lo segundo. Quiero que, cuando llegue aquí el soldado, me tengas abrazada.

PI. ¿Qué necesidad tengo yo de hacer eso?

BA. Para que aquél te vea, lo quiero. Sé lo que hago.

PI. Y por Polux que yo sé lo que temo. Pero dime.

BA. ¿Qué?

PI. ¿Qué ocurriría si de repente tuviera lugar en tu casa un piscolabis
80 o tal vez un refrigerio o una cena, como suele acaecer en esa clase de tertulias? ¿Junto a quién me sentaría yo a la mesa?

BA. A mi lado, vida mía, para que un guapo mozo se siente junto a una linda chica. Este sitio en nuestra casa, por muy repentina que sea tu llegada, siempre está libre para ti. Cuando quieras divertirte de lo lindo, me dirás: «rosa mía, haz que me lo pase bien» y yo te daré un bonito sitio donde puedas pasártelo bien.

85 PI. Esto es un torrente voraz; no puede pasarse por aquí a la ligera.

BA. Y sin embargo, por Castor, en este río deberás perder algo; dame la mano y sígueme.

PI. ¡Ah!, ni mucho menos.

BA. ¿Por qué no?

PI. Porque no hay nada tan tentador para un jovenzuelo como esto: la noche, una mujer y el vino.

BA. Ea pues; verdad es, por Pólux, que a mí no me importa nada si no
90 es por ti. Aquél, sin duda, se llevará a ésta; tú no estés presente si no quieres.

PI. ¿Tan poco valgo como para no poder controlar mi carácter?

BA. ¿Qué motivos tienes para temer?

PI. Ninguno; naderías, mujer; te entrego mi persona, soy tuyo, estoy a tu entera disposición.

BA. Eres encantador. Ahora quiero que hagas lo siguiente: deseo dar una cena de bienvenida a mi hermana; por eso voy a ordenar que
95 te saquen dinero de dentro de la casa. Tú procura que se nos haga un espléndido aprovisionamiento.

PI. Yo correré con los gastos de la compra, pues sería una vergüenza para mí que por mi propia causa me prestaras un servicio y encima para ese servicio tuvieras que gastar de tu bolsillo.

BA. Pero yo no quiero que tú pongas nada.

PI. Permíteme.

100 BA. Bueno, te lo permito, si así lo quieres; date prisa, cariño.

PI. Estaré aquí antes de dejar de amarte.

SO. Me vas a recibir bien a mi llegada, hermana querida.

BA. ¿Por qué dices eso, por favor?

SO. Porque, en mi opinión, hoy has tenido un buen día de pesca.

BA. Aquel ya es mío, sin duda. Ahora, hermana, me ocuparé de ti a propósito de Mnesíloco, para que puedas encontrar aquí el dinero en lugar de partir con el soldado.

105 SO. Es mi deseo.

BA. Se procurará. El agua está caliente. Vayamos de aquí a dentro para que te des un baño; pues, como acabas de hacer el viaje en barco, estarás mareada, según creo.

SO. Bastante, hermana; de paso dejemos sitio a éste no sé quién, que viene aquí a marearnos.

BA. Sígueme, pues, por aquí al interior de la casa para que alivies tu cansancio.

NOTAS CRÍTICAS SOBRE LA FIJACIÓN DEL TEXTO

Fundamentalmente hemos seguido el texto fijado por W. M. Lindsay, *T. Macci Plauti Comoediae*, recognouit breuique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay, Oxonii, Tomus I, 1904.

v. 37. C. Questa, T. Maccius Plautus, *Bacchides*. Nota introduttiva, testo critico di C. Questa. Traduzione di Luca Canali. Sansoni Editore. Firenze 1965, y en su nueva edición, T. Maccius Plautus, *Bacchides*. Nota introduttiva e testo critico di Cesare Questa (nuova edizione. Sansoni editore. Firenze 1975, escribe:

pol magi'metuo mihi in monendo † ne defuerit oratio †

Lindsay siguiendo a Leo modifica el verso en

ne defuerit mihi in monendo oratio

Ernout, Plaute, Tome II *Bacchides-Captiui-Casina*, texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris, Société d'édition «Les belles lettres» 1933, cree que tal innovación se ha hecho «simplicius quam rectius».

Goetz-Schoell y Ernout conservan el texto de los códices: *pol magis metuo mihi in monendo ne defuerit † oratio* con una cruz ante *oratio*. Seguimos la lectura de C. Questa que establece la doble cruz para «*ne defuerit oratio*», ya que también está en entredicho la forma *defuerit*, toda vez que en este pasaje se refiere claramente al futuro y en tales casos Plauto usa normalmente el presente de subjuntivo tras *metuo*. El problema a la hora de elegir la variante está en saber si la réplica está relacionada con el verso anterior en el que aparece *fugiet*, en cuyo caso nos inclinaríamos por la lectura de Havet «*ne fugiat*» o bien por *ne defugiat* que daría un paralelo con *defuerit*. Si la réplica está en relación con el verso siguiente, habría que recoger la lectura propuesta por Camerario *ne defuat* y pensar que el *defuerit* del verso 37 se debe a una contaminación de los copistas con el *defuerit cantio* del v. 38, en el que el perfecto se puede justificar por su valor gnómico que hemos procurado matizar en nuestra traducción.

v. 43. Seguimos la lectura de Ernout *ab istoc milite*, que descansa sobre el *istoch* del manuscrito P.

Algunos editores como Leo, Lindsay y C. Questa adoptan la lectura anacolútica *ut istunc militem*.

v. 106 y 107. Seguimos el orden establecido por Ernout y Questa que es el inverso del que fija Lindsay. Dicho primer verso se hallaba repetido antes y después del 107. Ernout y Questa eliminan la segunda repetición, mientras Lindsay suprimió la primera. Dentro del contexto nos parece más acertada la lectura de los primeros.

v. 108. Hemos aceptado la lectura *tectum* por *lectum* que defiende Hermann Tränkle, *Museum Helveticum*, 32, 1975, págs. 115-117.

NOTAS SOBRE MÉTRICA

El pasaje seleccionado está escrito en septenarios trocaicos, que presentan el siguiente esquema:

– X – X – X – ⌒ // – X – X – ⌒ ⌒. Tienen una diéresis tras el octavo elemento que es indiferente.

v. 41 *quid ĕsse dices dignius*. Abreviación yámbica en grupo verbal sin sinalefa en palabra ortotónica + pospositiva.

v. 45 *ub(i) ĕi dediderit operas ne hanc ille habeat pro ancilla sibi*. Hallamos en este verso *ei* medido por sinicesis como larga en posición anteconsonántica y luego abreviada por abreviación yámbica.

v. 47 *ăpūd nōs*. Obsérvese la escansión de *ăpūd* ante pronombre personal. No hay abreviación yámbica porque el conjunto de *ăpud* + pronombre personal funciona como palabra trisilábica. Véase la misma métrica en vv. 57 y 58 *ăpūd mē*, v. 79 *ăpūd tē* y v. 82 *ăpūd nōs* frente a la del v. 81 *ăpŭd mē*. Esta última escansión de *ăpŭd* con abre-

viación yámbica se da sólo, según C. Questa, *obra citada*, pág. 37, nota 1, cuando el pronombre personal es ortotónico.

v. 48 *sedĕns* por abreviación yámbica.

v. 51 *duaĕ unum expetitis palumbem*. Según Lindsay, *Early Latin Verse*, Oxford 1922, pág. 249, se trata de una abreviación yámbica enfática de palabra en posición de hiato. Ernout, en nota a este verso, en su comentario sobre Bacchides, afirma que el hiato tras *duae* y el proceleusmático en el 5.º pie *pĕrĭ(i) hărŭndo* hacen sospechosa la escansión.

harŭndo: Siguiendo a Skutsch, Goetz-Schoell y Ernout consideran que hay abreviación yámbica.

v. 53. Según Ernout se ha de medir: *quĭ ămābō* con abreviación de *qui* en lugar de elisión.

v. 54 mídase *suâdĕăt*. En Plauto *suâdeo*, *suâuis* y sus compuestos presentan siempre, según C. Questa, *obra citada*, pág. 79, nota 1, *uâ* como es normal en la latinidad posterior.

v. 60 mídase *tuô* por sinicesis.

v. 61 medir *ĕt ĭll(e) ăduĕnĭens et tuâm mēd.*

v. 70 *pró gălĕa scăphĭum pr(o) insigni sit corolla plectilis*. En este caso, según C. Questa, *Introduzione alla metrica di Plauto*, Bologna 1967, página 125, se cumple perfectamente la norma de Ritschl sobre elementos bisilábicos, en virtud de la cual un elemento bisilábico no puede estar formado por una palabra que comience antes y termine en el interior del mismo ya que en este verso el primer anceps está formado por *gălĕ* y el segundo por *scăphĭ*.

v. 75 mídase: *sĭmŭlātō m(e) ămār(e) ŭtr(um) ĕg(o) ĭstŭc ĭŏcŏn ād-sĭmŭl(em) ān sĕrĭo.*

v. 78 *sciŏ quid ago. Ēt pol ego scio quid metuo.* Lindsay, *Early Latin Verse*, pág. 58 sostiene, frente a la opinión de los que creen que una sílaba final de interlocutor en verso puede ser una «*brevis brevians*», que tal abreviación no es razonable en este verso y piensa que es mejor interpretar en este caso *Ēt pol.*

v. 80 mídase *fĭĕrī.*

v. 83 *ubi tu lepide uolĕs esse tibi || mea rŏsă mihi dicito.* Se trata según Lindsay, obra ya citada, pág. 98 y 99, del ictus sobre la final de una palabra pirriquia en septenario trocaico. Según el mismo autor, *obra citada*, pág. 284, podría tratarse también de un proceleusmático *mĕă-rŏsă* como *nĭmĭ(s) mălĕ, ĕrŭ(s) mĕŭs, nĭsĭ-quĭă.*

v. 84 *dătŏ*, abreviación yámbica.

v. 87 mídase *quiă ĭstoc* con abreviación yámbica.

v. 90 escandir: *ill(e) quĭdem hănc* con apócope de e final de *ille* y abreviación yámbica de *hanc*. Véase C. Questa, *obra citada*, pág. 74, nota 1.

v. 94 mídase *mĕăĕ*.

v. 97 *ĕg(o) ŏpsonabo nam id flagitium meum sit, mea te gratia.* Hallamos en este verso una abreviación yámbica en forma pronominal + palabra ortotónica.

v. 104 mídase *ŭt hĭc ăccipias.*

Comentario

La escena consistente, conforme se ha dicho, en un diálogo de tres personajes, las dos hermanas meretrices y el joven Pistoclero, comprende 74 versos, numerados del 35 al 108 y *se estructura en tres partes* —preámbulo, persuasión y epílogo— deslindadas por la entrada y la salida del joven.

En el *preámbulo*, previo a la entrada en escena de Pistoclero (35-38), las hermanas discuten el papel de cada una en la exposición del plan de cara a su contricante; la transición a la parte siguiente se realiza mediante la fórmula *sequere hac* (39); e inmediatamente se hallan en presencia del joven que interviene con una fórmula de salutación (*quid agunt...?*) seguida de una detallada presentación de las meretrices en su condición de hermanas y tocayas.

En el cuerpo de la escena (39-100) Baquis lleva a efecto la *persuasión* de Pistoclero en un vivo diálogo, hasta que éste acepta el plan convenido (39-93) e incluso se ofrece a sufragar la cena (93-100). El joven sale anunciando su pronto regreso (100).

En el *epílogo* (101-108) la hermana comenta el éxito de Baquis; ésta anuncia un nuevo plan y se prapara la transición a la escena siguiente.

EL PREÁMBULO (35-38)

Dada la decapitación inicial del texto, sólo podemos conjeturar el sentido de lo que precede; pero eso no es óbice para coger el hilo desde el primer verso[1]. En escena aparecen las dos meretrices después de haber tomado una resolución sobre el plan que van a proponer al joven Pistoclero.

La principal de ellas, Baquis, se encarga de exponer ese plan:

BA. *quid si hoc potis est ut tu taceas, ego loquar?* (35), el tono interrogativo, introducido por la fórmula familiar de consulta *quid si* (cf. 79) y subrayado por la antítesis asindética de los pronombres sujetos *tu* / *ego* y de las acciones respectivas *taceas* / *loquar*, es más expresivo que una enérgica afirmación, por cuanto arranca la respuesta afirmativa del interlocutor: SO. *lepide, licet*, con graciosa aliteración, extensiva a la última palabra de la pregunta (*loquar*), de dos términos familiares: *lepide* de valor más intenso que el sinónimo *bene* y *licet* usual, en empleo absoluto, para las respuestas afirmativas.

A la hermana sólo le deja la facultad de acudir en su ayuda (*facito ut subuenias*) en el momento en que le falle la memoria (*ubi me fugiet*

[1] Para la reconstrucción del principio de la comedia, cf. la introducción, pág. 137, nota 1.

memoria); es decir, poco más que una función de apuntador (cf. *monendo*) sobre el papel aprendido:

BA. *ubi me fugiet memoria, ibi tu facito ut subuenias, soror* (36), tal como marca la precisa correlación *ubi me... ibi tu...* y la expresiva perífrasis de imperativo *facito ut.*

La improbabilidad de que Baquis necesite tal ayuda provoca la justa réplica de aquella:

SO. *pol magi' metuo mihi in monendo ne defuerit oratio* (37), esta réplica, de estructura completiva dispar respecto de la frase temporal anterior, recoge, sin embargo, bien la correspondencia de los términos (*me fugiet / mihi...defuerit, facito ut subuenias / in monendo, memoria / oratio*) y queda realzada por una partícula de juramento, usual en la introducción de las réplicas (*pol*) y un comparativo (*magis*).

A la réplica de la hermana sucede una contrarréplica de Baquis, jocosa y de sentido proverbial:

BA. *pol quoque metuo lusciniolae ne defuerit cantio* (38), en ésta, de estructura sintáctica simétrica (*metuo ne defuerit*), sólo varían los términos que aportan el contraste cómico (*mihi in monendo / lusciniolae, oratio / cantio*) y el término aditivo *quoque*, característico de la contrarréplica, que sustituye al comparativo (*magis*) anterior.

EL PROCESO PERSUASIVO (39-93)

El proceso persuasivo se ajusta a un plan retórico básico que se anuncia ya en la primera parte: el término *oratio* (37) que, no obstante, mantiene el valor primitivo «facultad de hablar» (cf. *loquar*, 35) deja entrever, por otra parte, que se trata de una exposición pensada y no de una conversación espontánea (*sermo*); interpretación que corrobora la presencia de los términos *memoria* (36) y su correspondiente causativo *monendo* (37, *moneo:* «hacer recordar»); en efecto, la memoria es una de las cinco funciones (*officia oratoris*) que ha de desarrollar el orador[1].

Al comienzo de esta parte, tras el saludo y presentación de las meretrices, formulados en tercera persona (*quid agunt duae...?*), Pistoclero pasa a la interpretación directa, en la segunda, tratando de informarse del plan convenido entre las dos:

PI. *quid in consilio consuluistis?* (40);

en estas palabras queda claro que el género retórico en el que va a consistir la *oratio* y se va a emplear la *memoria* no es otro que el deliberativo.

---

[1] Estas funciones son la elección de la materia del discurso (*inuentio*), la ordenación de ésta (*dispositio*), el darle forma literaria (*elocutio*), la facultad de retenerlo (*memoria*) y el acto de pronunciarlo, su ejecución (*pronuntiatio, actio*).

Ahora bien, el proceso deliberativo consta de *dos movimientos alternos* que en este caso se desarrollan en diálogo:

— la *persuasión* o movimiento dialéctico llevado a cabo por el protagonista;

— la *disuasión* o movimiento dialéctico contrario efectuado por el antagonista.

EL MOVIMIENTO PERSUASIVO

La parte persuasiva realiza un doble cometido:

1) Informar del plan proponiéndolo a su interlocutor.

2) Procurar su adhesión al mismo; lo que constituye la persuasión propiamente dicha.

Ambos cometidos no se realizan por separado, sino a la vez o alternándose, según la estrategia que requiere el momento, impuesta por las diversas reacciones del interlocutor; pero vamos a tratar de delimitarlas a efectos metodológicos de la exposición.

1) *La información y proposición del plan*

La información y proposición del plan se dosifica a lo largo de más de 40 versos, del 42 al 80, ambos inclusive. Pero, además de dosificarla, la hábil meretriz deja que sea el propio interlocutor el que mueva los hilos de la información; de las ocho veces que le proporciona ésta seis lo hace en forma de respuesta a aquél; y así desde el principio. Pistoclero entra preguntando por el contenido del plan: (*quid in consilio consuluistis*?, 40) y la verdadera respuesta se aplaza (ya veremos por qué se interpone otra) hasta la tercera intervención posterior de Baquis; en esa esperada respuesta, disfrazada ya de proposición, *le informa* del contenido inmediato del plan: la hermana necesita que alguien la defienda del soldado:

BA. *haec ita me orat sibi qui caueat aliquem ut hominem reperiam*
ab istoc milite... (42-43),

y del objetivo final: el regreso a casa, una vez que se vea libre de él:

...ut, ubi emeritum sibi sit, se reuehat domum (43);

seguidamente, pasa a *proponerle* el plan a él personalmente:

id, amabo te, huic caueas (44);

de nuevo una pregunta de Pistoclero sobre su cometido da lugar a que la meretriz le repita el objetivo final del plan (44-46); el joven sigue recabando información, ahora sobre el soldado:

PI. *ubi nunc is homost?*
BA. *iam hic credo aderit* (47),

ella, como antes, pasa de la información a la proposición (*sed*) deter-

minando el escenario de la acción (*apud nos*) y *el modo de actuar* de su interlocutor en presencia del soldado:

> *sed hoc idem apud nos rectius*
> *poteris agere; atque is dum ueniat, sedens ibi opperibere.*
> *eadem biberis, eadem dedero tibi ubi biberis sauium* (47-49).

La reacción escandalizada de Pistoclero no permite el suministro de más información hasta el verso 58 y, naturalmente, ésta llega ahora sin pedirla él, por iniciativa de ella; la vuelta al plano informativo la marca la partícula de transición *sed*; Baquis insiste en el objetivo inmediato del plan explicando la razón (*ob eam rem...quia*) de la necesaria presencia de Pistoclero en su casa, para defenderlas del soldado (*tu prohibebis*):

> BA. *sed ego apud me te esse ob eam rem, miles quom ueniat, uolo,*
> *quia, quom tu aderis, huic mihique haud faciet quisquam iniuriam:*
> *tu prohibebis, ...*
> *et ille edueniens tuam med esse amicam suspicabitur* (58-61);

de nuevo la reacción disparatada del joven corta la información hasta el verso 75:

> BA. *simulato me amare,*

cuyo contenido empalma con el último citado.

Seguidamente, Pistoclero, algo aplacado ya, vuelve a manifestar su curiosidad con nuevas preguntas acerca del plan (75 y 77) y ella continúa instruyéndole en el papel de enamorado ante el soldado:

> BA. *...miles quom huc adueniat, te uolo*
> *me amplexari...ut ille te uideat uolo* (76-77);

la curiosidad del joven se acrecienta pidiendo él mismo información sobre algunos detalles en *el modo de actuar*:

> PI. *quid si apud te eueniat prandium aut...*
> *ubi ego tum accumbam?* (79-81),

donde encontramos otra vez la fórmula familiar de consulta (*quid si...*) que aparece al principio de la escena (35); la meretriz le da cumplida respuesta (*apud me*) y termina con instrucciones sobre *el modo de dirigirse a ella*:

> BA. *...ubi tu lepide uoles esse tibi, 'mea rosa', mihi dicito,*
> *'dato qui bene sit': ego ubi bene sit tibi locum lepidum dabo* (83-84).

Hemos podido comprobar cómo la astuta mujer ha sabido distribuir la cantidad de información suministrándola de modo paulatino y cómo ha graduado su calidad pasando de la mera información a la proposición y de la instrucción sobre el modo de conducta a la instrucción sobre el trato verbal.

2) *La persuasión propiamente dicha*

Baquis que lleva la voz cantante de la persuasión utiliza en este plano una *estrategia* diversamente matizada pasando de la blanda insinuación inicial a la actitud imperiosa posterior, del ruego disimulado en la información a la orden directa, de la consideración general a la particular, de la pretensión seria al melindroso halago final; pero sobre todo su habilidad persuasiva queda de manifiesto en la progresiva *involucración de intereses* en el plan que propone; esto es lo que llamamos el ámbito de la *utilitas*.

a) *La estrategia persuasiva*

Cuando Pistoclero entra en el diálogo saludando a las dos hermanas (*quid agunt duae...?*) y preguntando por el contenido del plan convenido entre ellas (*quid in consilio consuluistis?*), Baquis sólo responde al saludo con *bene* (40), prefiere callarse respecto al plan y, mientras tanto, tratar de disponer favorablemente la voluntad del joven hacia el mismo. Con este propósito hace a continuación una pesimista *consideración general* sobre la situación de la mujer:

BA. *miserius nihil est quam mulier* (41),

mediante el empleo del adjetivo neutro en posición enfática, procedimiento usual en frases proverbiales (cf. *uarium et mutabile semper femina*, Verg. *Aen.* IV 569-570), busca el efecto de una *captatio beneuolentiae* que, sin embargo, no consigue de su interlocutor.

Vista la predisposición disuasiva de Pistoclero, ella no se atreve a hacerle proposición alguna en nombre propio; al contrario, lo aborda de un *modo indirecto* adoptando la actitud, aparentemente desinteresada, de portavoz de su hermana, la persona realmente necesitada:

BA. *haec ita me orat sibi qui caueat aliquem ut hominem reperiam*
ab istoc milite, ut, ubi emeritum sibi sit, se reuehat domum (42-43);

notemos la posición enfática y el valor deíctico de *haec*, el sujeto de la oración principal, en cuya mención se va a insistir mediante el uso reiterado del pronombre reflexivo (*sibi, se*); y el primer uso de *sibi* como complemento indirecto de *caueat* y el segundo como dativo agente del pasivo impersonal *emeritum... sit*, término de uso militar (*emereor*: «acabar el servicio militar») aplicado con toda propiedad al oficio de la *meretrix* y quizás no exento de ironía por ser un soldado el objeto de tal acción.

Al ruego indeterminado en su objeto personal (*aliquem...hominem*, donde el sustantivo es expletivo, cf. 47) sigue la *propuesta directa* y personal a Pistoclero:

BA. *id, amabo te, huic caueas* (44);

en esta frase se recogen todos los elementos del párrafo anterior: *id* representa la última oración de *ut*; *amabo te*, fórmula de ruego puesta en boca de las mujeres (cf. la forma abreviada *amabo* en 53, 62 y 100), sustituye a *haec...me orat* y *huic caueas* a *sibi...caueat*. Con este desdoblamiento del ruego, primero en forma indirecta (*haec ita me orat sibi qui caueat aliquem...*) y luego directa (*id, amabo te, huic caueas*), Baquis ha tratado de evitar la reacción negativa inevitable que hubiera provocado la formulación directa en estos términos: *ego ita te oro huic ut caueas*; por lo tanto, la habilidad persuasiva de la meretriz queda patente en la gradual insinuación del plan:

1.º consideración general: *miserius...mulier*,
2.º ruego indirecto: *haec...me orat*,
3.º ruego directo: *amabo te*.

Baquis ha dado el primer paso poniendo a Pistoclero en relación con los intereses de su hermana; sin embargo, éste no acaba de entender el fin de su cometido y ella se lo repite en términos equivalentes a los anteriores, pero ahora con la anticipación de la oración completiva final:

PI. *quid isti caueam*? BA. *ut reuehatur domum,*
ubi ei dediderit operas,... (44-45);

obsérvese cómo la expresión ha pasado de una forma reflexiva (*se reuehat*) en un momento en el que la responsabilidad de la acción corre todavía de cuenta del sujeto (*haec*) a una forma mediopasiva (*reuehatur*), una vez que la meretriz ha declinado esa responsabilidad en el joven, y, por otra parte, la precisión en el empleo técnico de *dedere operas*, expresión de la lengua amatoria y sinónimo de *emereri*; ambos están provistos de preverbios de valor resultativo (*ex-*: «acabar de», *de-*: «totalmente»).

La explicación de Baquis se prolonga en una oración completiva final negativa (*ne*), correspondiente de la afirmativa anterior (*ut*), y una frase causal explicativa (*nam*) de la temporal anterior (*ubi*):

BA. *ne hanc ille habeat pro ancilla sibi*;
nam si haec habeat aurum quod illi renumeret, faciat lubens (45-46);

esta última contiene un período condicional irreal expresado en presente de subjuntivo, al uso arcaico, en el que se descubren *ecos del lenguaje jurídico y legalista* que a Baquis le interesa hacer percibir. Es de subrayar, además, la triple aliteración en los dos versos encabezada por el deíctico y sostenida por la repetición de *habeat*:

hanc...habeat...ancilla,
haec habeat aurum,

y la concurrencia de sílabas en el 45 que llega a crear un divertido cazafatón: *hanc-ille...ancilla*; en consecuencia, la detallada explicación

de la meretriz termina siendo *machacona*, *legalista* y no exenta de comicidad.

Pistoclero parece estar en el ánimo de informarse:

PI. *ubi nunc is homost?*
BA. *iam hic credo aderit* (47);

ella después de satisfacer su curiosidad, pasa a aconsejar (*sed...rectius*) el escenario de la acción en su propia casa (*apud nos*) y añade (*atque*) una serie de seductoras instrucciones a su interlocutor:

BA. *...sed hoc idem apud nos rectius*
poteris agere; atque is dum ueniat sedens ibi opperibere.
eadem biberis, eadem dedero tibi ubi biberis sauium (47-49);

compruébese el contraste entre lo que es mera *información* (47) y lo que es *persuasión*; el paso de una a otra lo señala *sed* y el cambio de sujeto: *hic* (*miles*)*...aderit* / *sed* (*tu*)*...poteris...*; la primera está marcada por la presencia de un verbo de opinión (*credo*), en la construcción paratáctica usual en la lengua familiar, y la segunda, la persuasión, por un término tan propio de la misma como *rectius* y por la tonalidad subjetiva en los empleos del futuro, el tiempo característico del *genus deliberatiuum*; incluso dentro de la persuasión hay una gradación de intensidad que va del suave tono potencial de *poteris agere* al exhortativo de *sedens opperibere* y al perfectivo de las acciones futuras de *biberis* y *dedero*, sin olvidar en este último verso la insistencia anafórica de *eadem*, la repetición de *biberis*, el hábil encadenamiento sintáctico de la frase y la posición simétrica de los tres verbos; todo lo cual subraya sobremanera el seductor contenido de las palabras de la meretriz.

Más adelante, al manifestarle el joven sus temores ante un plan tan tentador y arriesgado, Baquis pone en cuestión, como poco fundados, los temores del mozo con tres preguntas sucesivas, cuya expresión se gradúa de mayor a menor y cuyo sentido va *de lo general a lo particular*, táctica seguida ya en el momento de insinuar el plan (41 ss.):

BA. *quid est? quid metuis? ne tibi lectus malitiam apud me suadeat?* (54);

nótese cómo la acción persuasiva (*suadeat*) no va referida al sujeto verdaderamente causativo de la misma, la meretriz, que tan sólo se atribuye una influencia circunstancial (*apud me*), sino a un objeto en principio inerte, *lectus*; palabra que designa aquí el «lecho de la mesa», el diván en que se acomodaban los romanos para comer, puesto que ya en el verso 49 se ha anunciado el banquete; con todo, son inequívocas las connotaciones de «cama».

El mozo persiste en su actitud disuasiva y alega ante la mujer el riesgo que representa su edad y las condiciones tenebrosas del lugar;

pero Baquis nos va a soprender con la *seriedad de sus intenciones*:

BA. *egomet, apud me si quid stulte facere cupias, prohibeam* (57);

donde *apud me*, destacado delante de la partícula condicional, da a esta respuesta el carácter de réplica respecto del *latebrosus locus* precedente; si antes la meretriz se atribuía un papel circunstancial (*apud me*, 54), ahora reacciona a la increpación del mozo (cf. el vocativo *mulier*) colocándose gramaticalmente en posición enfática (*egomet*, repárese en el refuerzo del pronombre), en el lugar que corresponde a la rectora del plan y, además, se erige en *censora* (*prohibeam*) *de las tentaciones del joven* (*si quid stulte facere cupias*), por lo que el efecto cómico surgido de esta actitud chocante con la condición del personaje resulta de lo más donoso.

Tras la réplica continúa (*sed*) la explicación del plan:

> *sed ego apud me te esse ob eam rem, miles quom ueniat, uolo,*
> *quia, quom tu aderis, huic mihique haud faciet quisquam iniuriam:*
> *tu prohibebis,...* (58-60);

el sentido del verso anterior (*egomet, apud me...prohibeam*, 57) se desdobla aquí en entrelazadas frases (*ego apud me...tu prohibebis*) con la referencia a un nuevo sujeto (*miles*); entre estos tres sujetos (*ego, tu, ille*) se establece una doble jerarquía de funciones: *ego te prohibeam-tu illum prohibebis*; y así, a *si quid stulte facere cupias* corresponde *haud faciet quisquam iniuriam* y *quom tu aderis* a *miles quom ueniat*; cabe señalar el contraste entre el carácter hipotético de la acción coercitiva de la meretriz (*egomet,...si...cupias, prohibeam*) y el imperativo de la acción del protector (*haud faciet quisquam iniuriam: tu prohibebis*) y, por otra parte, la clara explicitación del móvil del plan (*ob eam rem...quia...*), en medio de una complicada construcción oracional.

Después de una larga digresión alegórica y disuasiva de Pistoclero, en la que Baquis advierte el desdén de éste y la necesidad de suavizarlo:

BA. *ah, nimium ferus es...malacissandus es* (73),

trata ella de imponerse adoptando un aire más imperioso, con el uso por primera vez del imperativo:

BA. *simulato me amare* (75),

frase que corresponde, por su contenido, a la del verso anterior a la digresión:

BA. *ille...tuam med esse amicam suspicabitur* (61); Pistoclero no acaba de tomarse en serio la *simulatio* ante el soldado:

PI. *utrum ego istuc iocon adsimulem an serio?* (75);

pero ella lo asegura en la idea de lo que le conviene:

BA. *heia, hoc agere meliust* (76),

con un toque de atención (*heia*) y una frase formularia para llamar seriamente la atención, usual sobre todo en imperativo (*hoc age*), pero subordinada aquí al empleo de un comparativo característico de la *suasio* (cf. *rectius*, 47).

Segura de su propósito (*scio quid ago*, 78), Baquis sigue mostrándose imperiosa (*uolo*):

BA. *ut ille te uideat uolo* (77);

uolo es el término persuasivo preferido por ella y, siempre que trata de presionar a Pistoclero, queda puesto de relieve en final de verso (58, 76, 77, 93); *uideat* se enlaza aquí con el término causativo *simulato* (75, «aparentar», «hacer ver») que hemos puesto en relación con *suspicabitur* (61); la ordenación lógica de las tres acciones es:

(*tu*) *simulato - ille uideat - ille suspicabitur*,

la anticipación del efecto beneficioso (*ille...suspicabitur*, 61) a la causa comprometedora (*simulato me amare*) es un hábil recurso de la persuasión.

Pistoclero parece condescender volviendo a la actitud informativa:

PI. *quid si apud te eueniat desubito prandium aut potatio*
forte aut cena, ...
ubi ego tum accumbam? (79-81);

ella aprovecha esta nueva disposición satisfaciendo su curiosidad y halagándole con melindres:

BA. *apud me, mi anime, ut lepidus cum lepida accubet* (81);

obsérvese cómo este *apud me* («a mi lado»), en respuesta al *ubi* interrogativo y reforzado por el sentido del preverbio de *accumbam* y *accubet*, es mucho más preciso que el *apud te* («en tu casa») anterior; cómo ella lo requiebra, por primera vez, con una expresión cariñosa (*mi anime*: «vida mía») y lo equipara a sí misma con un tierno calificativo (*lepidus cum lepida*), distante ya de *nimium ferus* (73); y cómo a la acción no-resultativa y puntual de *accumbere* («recostarse»), empleada por él, responde ella con la resultativa y durativa de *accubare* («estar recostado»); ahí cabe señalar todavía la importancia del régimen preposional del último (*accubare cum*) respecto del anterior (*accumbere apud*), pues si con éste se indica la acción de recostarse en el lecho para comer, con *accubare cum* no deja de aludirse al concúbito (cf. *uir hic est illius mulieris quacum accubat*, 851); así, pues, con tales insinuaciones la meretriz satisface con creces la curiosidad de su interlocutor.

En esta respuesta, que no acaba aquí, Baquis sigue el orden inverso a la demanda de Pistoclero; ha respondido, en primer lugar, de modo concreto a las últimas palabras de éste (81) y a continuación responde a la anterior prótasis eventual (79) con una frase de sentido más general:

BA. *locus hic apud nos, quamuis subito uenias, semper liber est* (82),

en la que *apud nos* tiene mayor amplitud referencial que *apud te, semper* que *si...forte* y la concesiva *quamuis subito uenias* un sentido ponderativo que no tiene la condicional *si...eueniat desubito.*

Además de dar cumplida respuesta a las palabras de aquél, la meretriz le sugiere los términos que debe emplear en el trato con ella, como parte de la *simulatio* delante del soldado:

BA. *ubi tu lepide uoles esse tibi, 'mea rosa', mihi dicito*
'dato qui bene sit': ego ubi bene sit tibi locum lepidum dabo (83-84);

donde la expresión es altamente coloquial, tanto por la calidad de las locuciones (*lepide esse, bene esse*), como por la repetición de los términos; el arte plautino brilla aquí en la distribución cíclica de éstos:

lepide — bene — bene — lepidum

y en la correspondencia de principio y final de verso:

ubi tu...uoles — mihi dicito
dato — dabo;

el imperativo futuro *dato* se ha deslizado, en vez del presente *da*, por la influencia próxima de *dicito*; por otra parte, el tono imperativo de *dicito* es muy distinto del de *simulato* (75); son muchos los factores que contribuyen a suavizarlo: su posición parentética y final de verso, la expresión de afecto que le precede (*'mea rosa...dato qui bene sit'*) y del conjunto de los dos versos, pero sobre todo la sumisión a la voluntad del mandado (*ubi tu...uoles*) que indica el claro cambio experimentado en el *tono suave y persuasivo* de ahora respecto del imperioso y enfático anterior (*simulato...uolo*, 75-77). El éxito de la persuasión no puede estar ya lejos.

b) *El ámbito de la «utilitas»*

Un plan deliberativo se propone en vista de las ventajas que reporta a cierto número de personas; cuanto mayor sea el número de interesados en él mayores probabilidades tiene de salir adelante; pues bien, conforme hemos dicho en la presentación de este capítulo, donde mejor se manifiesta el arte persuasivo de Baquis es en el saber involucrar los intereses de todos en su plan; esta implicación de intereses la hace de un modo sucesivo y gradual.

En principio, Baquis sólo habla de los intereses de su hermana presentándola como la única realmente interesada en la realización del plan:

BA. *haec ita me orat sibi qui caueat aliquem ut hominem reperiam*
...id, amabo te, huic caueas (42-44);

ella sólo actúa en su nombre (*me orat*), como encargada de ponerlo en marcha (*aliquem ut hominem reperiam*).

Más adelante, invocando el principio elemental de la justicia (*haud faciet quisquam iniuriam*) se asocia expresamente a los intereses de su hermana (*huic mihique*):

BA. *quia, quom tu aderis, huic mihique haud faciet quisquam iniuriam: tu prohibebis,...* (59-60);

pero no sólo hace a las claras causa común con ella, sino que, apelando al deber de amistad de Pistoclero, incluye en esa causa los intereses del amigo de éste (*tuo sodali*), del que él había recibido el encargo de velar por su hermana:

BA. *et eadem opera tuo sodali operam dabis* (60),

donde hay que notar la expresividad de la locución adverbial *eadem opera*, ahora completa (cf. la forma abreviada *eadem* en 49), subrayando la paronomasia con *operam*.

La habilidosa meretriz trata de cercar al joven y atajarle toda posible evasiva; y, por ello, el círculo de intereses (*huic - mihi - tuo sodali - ...*) no se cerrará hasta comprender al propio antagonista (*tibi*); lo que no tarda en llegar:

BA. *equidem tibi do hanc operam* (74);

la acción verbal es la misma que la utilizada respecto del amigo (*operam dare*), pero la frase es mucho más expresiva aquí por el carácter aseverativo y exclusivo de la partícula introductoria (*equidem*) y por el sentido actual de *do hanc* (*hanc = meam*) frente al futuro de *dabis* (60). Los dativos de interés, tan frecuentes en la escena, están en función del concepto de la *utilitas*; puestos en boca de Baquis sirven a la *suasio* y viceversa, a la *dissuasio* en la de su antagonista.

En un momento en que Pistoclero da un paso atrás, más aparente que real, en su convencimiento, ella vuelve a apelar, con carácter exclusivo (*nihili facio nisi*), a los intereses de su interlocutor:

BA. *age igitur, equidem pol nihili facio nisi causa tua* (89),

haciéndole ver que ya no se trata de la causa de su hermana y de ella (*huic mihique*) o de la de su amigo (*tuo sodali*), sino de la suya propia (*causa tua*); la expresividad de la frase es mucho más fuerte aquí por la acumulación de partículas exhortativas y aseverativas, previas a la enunciación del contenido (*age igitur, equidem pol*). Dado este presupuesto, que se trata de la causa del propio Pistoclero, poco puede importar ya a Baquis que falle el plan; la ironía es de lo más fino:

BA. *ill' quidem hanc abducet; tu nullus adfueris, si non lubet* (90),

y tanto más sutil cuanto más fuerte es la contraposición asindética de las acciones (*abducet / adfueris*) iniciada en la oposición de los pronombres personales *ille...|tu...*, reforzados el primero por *quidem* y el segundo por el predicativo *nullus* en función de *ne*.

En esta sucesiva implicación de intereses radica la clave del éxito de la persuasión; ya sólo falta que sea el propio Pistoclero el que confiese que se trata, ciertamente, de su propia causa (*mea...gratia*, 97) y acabe rindiendo su persona y su bolsillo a la meretriz.

EL MOVIMIENTO DISUASIVO

La parte disuasiva, a su vez, realiza una función doble:

A) de *información* acerca del plan que se le propone;
B) de *disuasión propiamente dicha* o rechazo de la propuesta.

Ambas funciones son complementarias: se trata de obtener información para poder rebatir el plan con mejor conocimiento de causa. La disuasión propiamente dicha puede realizarse de modo formal o informal.

1) *disuasión formal* es la que se atiene a las reglas dictadas por la retórica; se diversifica en dos ámbitos:

a) el ámbito de la *inutilitas*;
b) el ámbito del *metus*;

2) *disuasión informal* es la que se explota con otros fines que el retórico y, por tanto, no atiende a los cánones del género; en la comedia la disuasión informal se explota, naturalmente, con fines cómicos. Los procedimientos disuasivos informales que encontramos en nuestro texto son principalmente:

a) la *réplica jocosa* que es casi constante;
b) la *explicación jocosa*, menos frecuente.

Precisamente por tratarse de un texto cómico, la disuasión formal tampoco suele estar exenta de comicidad y de ahí que, a veces, incluso se halle disfrazada en la réplica o en la explicación jocosas; la sola diferencia respecto de la informal es que sigue una norma retórica.

A) *La demanda de información*

Tal como hemos dicho antes, Pistoclero no recibe la información sobre el plan espontáneamente de la meretriz; al contrario, ella trata de suscitar la curiosidad de su interlocutor dejando que sea él quien pregunte; así al encontrarse con las dos hermanas, tras el saludo ritual:

PI. *quid in consilio consuluistis*? (40),

pregunta que tiene un carácter insistente por el juego aliterante y paronímico de la figura etimológica que contiene; pese a ello,

Baquis difiere la respuesta a fin de disponer, entre tanto, favorablemente el ánimo de su interlocutor; cuando le responde tratando de comprometerlo en el plan (*id, amabo te, huic caueas*, 42-44), él reacciona con una nueva pregunta en la que manifiesta su sorpresa por tal encargo:

PI. *quid isti caueam*? (44);

la respuesta de Baquis le llama la atención sobre el soldado y él pide información sobre el mismo:

PI. *ubi nunc is est*? (47);

pero la insistencia de la meretriz en el cometido, no del soldado, sino en el suyo propio va a provocar en él una nueva reacción de réplicas cómicas abandonando la disposición a informarse.

Esta actitud no vuelve hasta casi una treintena de versos más adelante al recibir una orden directa de Baquis que trata de seguir instruyéndole acerca del plan, ahora en un tono más autoritario (*simulato me amare*); él, que ve inevitable el compromiso, la corresponde en un tono más suave, lejos ya de la indignación inicial, preguntándole sobre el modo de su actuación:

PI. *utrum ego istuc iocon adsimulem an serio*? (75),

o por su incumbencia personal:

PI. *quid eo mihi opust*? (77).

Este tono más sumiso presagia que el joven ya no es capaz de resistir a la tenacidad de la meretriz y que, por tanto, está a punto de producirse un cambio en su disposición a la aceptación del plan; efectivamente, éste no tarda en llegar:

PI. *...sed quid ais*? BA. *quid est*? (78),

la partícula de transición (*sed*) y la fórmula interrogativa familiar *quid ais*? con la que se manifiesta la curiosidad por algo, aun sin mencionarlo, pero que sirve para llamar la atención del interlocutor (*quid est*?) delatan claramente el cambio que se está operando en el ánimo del joven dispuesto ya a pedir información sobre los pormenores del plan:

PI. *quid si apud te eueniat desubito prandium aut potatio*
forte aut cena, ut solet in istis fieri conciliabulis,
ubi ego tum accumbam? (79-81);

su actitud ha pasado, pues, de disuasiva a ser preventiva ante lo imprevisto y repentino (*si...eueniat desubito*), ante lo casual (*forte*), pero habitual (*ut solet in istis fieri conciliabulis*), ante una serie de posibles eventos que enumera de forma polisindética, insistente (*prandium aut potatio...aut cena*).

En principio la labor de informar corresponde a la parte que propone el plan y la de informarse al destinatario de la proposición; si esto fuera sólo así, el diálogo en su juego de preguntas y respuestas seguiría dos líneas paralelas; pero éste no sólo versa sobre el plan propuesto, sino que refleja las actitudes y las reacciones de los personajes. Con lo cual la línea interrogativa corresponde tanto al destinatario del plan que pide información sobre él como al que lo propone cuando pide explicación de la actitud adversa del interlocutor; y así la línea de las preguntas y de las respuestas se cruza de personaje a personaje por tres veces en el diálogo correspondiente a la parte persuasiva.

Acabamos de ver que el sistema de preguntas de contenido informativo lo inicia Pistoclero (40, 44 y 47); pero reaccionando al plan propuesto pasa a la ofensiva a base de réplicas jocosas; entonces Baquis, e incidentalmente su hermana, se escuda pidiéndole sucesivamente explicación de su actitud (50: *quid iam*?, 53: *qui, amabo*?, 54: *quid est*?, 62: *quid, amabo...*?, 65: *quid...metuis*?), hasta que de nuevo toma ella la ofensiva y él mal se defiende con sus demandas de más información (75, 77, 78, 79-81). Sólo una reacción final, que es como el último aletazo antes de caer en las redes de la meretriz, obliga a ésta a pedirle explicación de la misma (*quid ita*?, 87). Así pues, la línea interrogativa oscilando entre los dos personajes se quiebra tres veces:

PI.: 40, 44 y 47 ↘ 75, 77, 78 y 79-81 ↘
BA.: ↗ 50, 53, 54, 62 y 65 ↗ 87 y 92.

B) *La disuasión propiamente dicha*

1) *La disuasión formal*

Los elementos realmente pertinentes de la disuasión formal que emplea Pistoclero se clasifican en dos ámbitos complementarios: el de la consideración de las desventajas (*inutilitas*) del plan y el del temor (*metus*) al mismo.

a) *El ámbito valorativo de la «inutilitas»*

Las dos primeras referencias que hace el disuasor a este ámbito son fuertes y parejas (*non conducibile, non conducit*) y constituyen los más serios reparos que opone al plan. La primera llega después de una explicación alegórica jocosa:

PI. *non ego istuc facinus mihi, mulier, conducibile esse arbitror* (52);

donde puede verse la colocación enfática de la negación y de su verbo (*non...arbitror*), la contraposición pronominal (*ego istuc*), la intercala-

ción del vocativo (paralela a la de *perii* en el verso anterior) y sobre todo el argumento capital de la disuasión, la calificación del plan (*facinus*, término ya de por sí calificativo, propenso a usarse en mala parte) como *non conducibile*[1] para el interesado (*mihi*).

La segunda sigue a una réplica jocosa:

PI. *nam huic aetati non conducit, mulier, latebrosus locus* (56),

y es más específica que la anterior, por cuanto se considera, con una referencia deíctica en vez del posesivo, la joven edad (*huic aetáti*, cf. *mihi*, 52), aspecto en el que se va insistir después (cf. 65 y 88), como un agravante para resistir los halagos de una mujer (el vocativo *mulier* es plenamente alusivo) y por cuanto ahora no se pondera el plan en su conjunto (cf. *istuc facinus*, 52), sino, en expresiva alteración, las condiciones del lugar (*latebrosus locus*).

Ambas referencias, pues, son serias porque contrastan con la explicación jocosa y la réplica jocosa que, respectivamente, les preceden y son fuertes porque tienen la fuerza de dos conclusiones.

Encontramos otras tres referencias al concepto de la *utilitas*, próximas entre sí, hacia la mitad del proceso persuasivo e inmediatamente antes de empezar a remitir la resistencia del joven; las dos primeras tienen el carácter de réplica, la primera seria y la segunda jocosa.

Al resibir de Baquis el calificativo de «orgulloso» Pistoclero se atiene al criterio de la *utilitas* (*mihi*):

BA. *ah, nimium ferus es.*
PI. *mihi sum* (73);

Baquis le replica irónicamente (*equidem*) con el mismo argumento de la *utilitas* (*tibi*):

BA. *malacissandus es.*
equidem tibi do hanc operam (73-74);

por lo que a él no le queda otra salida que la réplica jocosa, con la nota de desaprobación que da la interjección inicial:

PI. *ah, nimium pretiosa es operaria* (74);

esta frase es, evidentemente, réplica de la anterior de la meretriz, pero a la vez del calificativo que recibió antes de ella:

ah, nimium ferus es | ah, nimium pretiosa es...;

e incluso quizás haya que interpretar los dos adjetivos con un valor dilógico: *ferus* como «orgulloso» y «fiero» (cf. *malacissandus es*) y *pretiosa*

[1] Notemos que este arcaico sinónimo de *utilis* es, sin embargo, un término técnico de la retórica, como lo atestigua el autor de la *Retórica a Herennio* (II, 21): *primum quaeri conueniet utrum fuerit utilius ex contentione, hoc est, utrum honestius, facilius, conducibilius.*

como «costosa» y «deliciosa», precisamente este último sentido podría dar pie a las palabras siguientes de Baquis (*simulato me amare*).

Poco después, Pistoclero vuelve a insistir en la falta de móvil personal para aceptar una proposición concreta de ella:

BA. *...te uolo*
me amplexari. PI. *quid eo mihi opust?* (76-77);

pero la forma interrogativa deja entrever que ya no está muy seguro de sus fuerzas.

La última apelación al criterio de la *inutilitas* llega al final del proceso persuasivo y es, por ello mismo, la más dramática, el último aletazo que da para desprenderse de los brazos de la meretriz; ella lo provoca al invitarlo a darle la mano y seguirla:

BA. *manum da et sequere* (87);

hasta ahora todo había quedado en palabras, no en vano la acción de cualquier plan deliberativo va dirigida al futuro; pero tratar de convertir ese futuro en presente era demasiado:

PI. *aha, minime* (87);

es esta la negativa más rotunda del interlocutor, si bien no deja de ser la reacción de quien ya está atrapado; seguidamente, al pedirle ella explicación, él acumula todas las razones disuasivas aducidas antes:

BA. *quid ita?* PI. *quia istoc inlecebrosius*
fieri nihil potest: nox, mulier, uinum homini adulescentulo (87-88);

inlecebrosius, comparativo por la forma, pero superlativo por la perífrasis que le sigue es el término calificativo de la *inutilitas* y recoge el contenido de *inlectum* (55), como *nox* el de *latebrosus locus* (56), *mulier* el del vocativo de 52 y 56; *uinum* está sobreentendido en el 49; la enumeración asindética es, pues, completa; al final el dativo *homini adulescentulo*, que se corresponde con *huic aetati* (56) y *adulescens homo* (65), resulta más expresivo por el empleo del diminutivo.

La réplica de Baquis utilizando el mismo criterio de la *utilitas*, al igual que hizo en el 73-74, se repite aquí también introducida por *equidem* y con tremenda ironía:

BA. *age igitur, equidem pol nihili facio nisi causa tua* (89).

b) *El ámbito afectivo del «metus»*

Si el motivo racional de la *utilitas* entra, a veces, en el juego cómico de la réplica y la explicación jocosas, el sentimental del temor se presta mucho más a ello. De las cuatro veces que emplea Pistoclero el verbo

metuo una lo hace en explicación jocosa (53) y dos en réplica de la misma naturaleza (55 y 78); las frases respectivas se verán al estudiar sendos recursos cómicos. El otro empleo se produce al repetir en probable subjuntivo de indignación la pregunta que se le acaba de hacer:

SO. *quid ab hac metuis?* PI. *quid ego metuam, rogitas?* (65);

ésta es la única vez en la escena que interviene la hermana de Baquis ante Pistoclero, salvo que se admita que también lo hace a continuación (lo que es menos probable), y no deja de ser expresivo que lo haga para atestiguar el temor de él; el valor de *rogitas* no es aquí distinto del de *rogas* y si acaso mantiene el valor reiterativo («preguntas con insistencia»), éste sólo se entiende comprendiendo, psicológicamente, las seis preguntas anteriores que le ha hecho Baquis desde el verso 50, alguna de ellas en el mismo sentido.

En efecto, Baquis le hace la misma pregunta dos veces; una con firmeza en indicativo (*quid metuis?*, 54) tras haber expresado él por primera vez su temor (53) y la otra con carácter más indeterminado en un momento de duda de él, cuando la rendición es inminente:

PI. *sumne autem nihili qui nequeam ingenio moderari meo?*
BA. *quid est quod metuas?* PI. *nihil est, nugae. mulier, tibi me emancupo: tuo'sum, tibi dedo operam* (91-93);

la pregunta que se hace Pistoclero (91) es el principio de su rendición; es como si en ese aparte, en el que se inculpa de no poseer el control de su persona, se rindiera a sí mismo antes de hacerlo a la meretriz; cuando ésta le pregunta de un modo indeterminado qué puede temer, sus temores se desvanecen (*nihil est, nugae*) dando a entender que ha desaparecido el único obstáculo disuasivo que le quedaba; por eso la rendición no se deja esperar y la formula en términos legales, cargados de sentido paródico, sobre todo introducidos por el vocativo *mulier*: *mulier, tibi me emancupo*; la *mancipatio* era una seria ceremonia por la que los *quirites* transferían delante de testigos y mediante garantía[1] la propiedad de los más importantes objetos o *res mancipi* (esclavos, animales, tierras, edificios); con este proceso paródico de la *mancipatio* Pistoclero queda respecto de Baquis en la situación y la obligación del siervo respecto del *dominus*: *tuo' sum, tibi dedo operam*; hay que señalar el valor resultativo-intensivo del preverbio en *dedo operam* («entrego rendidamente mis servicios»), tanto más expresivo cuanto que la locución usual es *do operam* (cf. 60, 74, 98, 103 y 105) y sobre todo es expresivo porque no deja de aludir al sentido amatorio que tiene *dedere operas* (*operam*) en boca de las meretrices; al pronunciar

[1] Cf. R. H. Brophy, «*Emancipatus feminae*. A legal metaphor in Horace and Plautus», *TAPhA*, 105, 1975, 1-11; y C. S. Tumulescu, «La *mancipatio* nelle commedie di Plauto», *Labeo*, 17, 1971, 284-302.

el joven esta expresión da, irónicamente, la justa réplica a la utilizada por Baquis respecto de su hermana (*ubi ei dediderit operas*, 45)[1].

2) *La disuasión informal*

Los procedimientos de la disuasión informal los agrupamos en dos apartados; uno correspondiente a la réplica jocosa y el otro a la explicación también jocosa. Es curioso notar, además, que estos recursos a menudo van subrayados por la aliteración, el homeoteleuton, la paronimia y la dilogía.

a) *La réplica jocosa*

Es el recurso cómico más fértil e importante en la escena; sin ser necesariamente jocosa (así en el 37), la réplica difícilmente está exenta de comicidad, dado el ambiente que se respira desde el principio en la escena; a veces, da lugar a la contrarréplica, inevitablemente cómica (38 y 86).

Aunque la utilizan alguna vez Baquis y su hermana fuera y dentro de la parte persuasiva, es, sin embargo, un recurso disuasivo casi constante en boca de Pistoclero; el tono burlón de éste, propio de quien está seguro de sí mismo, se presagia ya al entrar en escena y saludar a las dos hermanas:

PI. *quid agunt duae germanae meretrices cognomines*? (39);

en efecto, tras el saludo de rigor (*quid agunt*...?) las presenta con el tono zumbón que dan la repetición expresiva de las nasales *m* y *n* y la vibrante *r* y, sobre todo, la similicadencia de los dos primeros términos en *-ae* y de los dos últimos en *-es*; todos estos elementos expresivos insisten en el concepto de «dos» (*duae*) y en el de «parentesco» (*germana* es el adjetivo de *soror*); en los mismos efectos abunda la paronimia siguiente:

PI. ...*quid in consilio consuluistis*? (40);

e inmediatamente, siguiendo en este tono burlón, se suceden las réplicas jocosas que vamos a clasificar según su forma en vez de estudiarlas linealmente conforme se producen.

Por la amplitud de su alcance las clasificamos en réplicas al párrafo, a la frase y a la palabra; así se producen dos *réplicas jocosas al párrafo*, es decir, al conjunto de las palabras que ha pronunciado el interlocutor, cuando éstas superan el nivel de la oración compuesta.

[1] Según Brophy (art. cit., pág. 6), en *tibi dedo operam* se pone de relieve el carácter deliberado de la entrega del joven, de acuerdo con el valor de la locución usual *dedita opera* («de propósito»).

La primera la da al conocer el plan meretricio (47-49), en el momento en que el joven teme caer en el señuelo (*blanditia*) e intenta atajar las consecuencias que esa caída puede tener con una réplica cómica de factura sentenciosa:

PI. *uiscus meru' uostrast blanditia* (50);

donde el término *uiscus* («añagaza») viene sugerido por el parisílabo y aliterante *uinum* sobreentendido junto a *biberis* en el verso anterior y en éste junto al epíteto característico *merus*.

La segunda responde a una situación parecida de halago meretricio (81-84):

PI. *rapidus fluuius est hic, non hac temere transiri potest* (85);

conforme puede verse, la réplica al párrafo reviste el carácter de una sentencia (*est*), pero tiene un elemento actualizador (*uostra, hic*); y consta de un elemento definitorio (*uiscus, fluuius*) y otro calificativo (*merus, rapidus*).

La réplica cómica a la frase, simple o compuesta, puede ser *de estructura sintáctica simétrica* o dispar; en el primer tipo entran la contrarréplica, de índole proverbial, del verso 38 respecto del 37 que hemos visto en la primera parte del comentario y dos réplicas más en el 74 y el 78:

BA. *ah, nimium ferus es* (73)... PI. *ah, nimium pretiosa es...* (74);
BA. *scio quid ago.* PI. *et pol ego scio quid metuo* (78);

aparte de los términos introductorios, sólo suelen variar los que producen el contraste cómico.

El tipo *de estructura sintáctica dispar* se encuentra en el 37 respecto del 36 (cf. supra pág. 149) y se produce además en el 55 respecto del 54 y en el 86-87 respecto del 85:

BA. *quid est? quid metuis? ne tibi lectus malitiam apud me suadeat?*
PI. *magis inlectum tuom quam lectum metuo. mala tu es bestia* (54-55);

la meretriz ha tratado de eludir la responsabilidad en la acción de *suadeat* atribuyendo el móvil de la misma a un sujeto inerte (*lectus*), pero Pistoclero la ataja con una réplica burlona que contiene un original juego de palabras sobre ese sujeto, en el que imputa a la vez a la persona de ella la causa de sus temores (*inlectum tuom*), como si dijera «más temo (los encantos de) tu sobremesa que (el lecho de) tu mesa»; *inlectus* es un neologismo introducido en lugar del usual *illecebra* (cf. *inlecebrosius*, 87) y probablemente acuñado por Plauto aquí para lograr el buscado efecto paronímico con *lectus*; en cualquier caso cabe señalar lo expeditivo que se muestra el joven al caracterizar los temidos encantos meretricios con los términos más idóneos: ahora *inlectum tuom* y antes (50) *uostra blanditia*; esta desenvoltura llegará

más adelante a la alusión obscena. La réplica continúa con un significativo insulto familiar:

PI. *mala tu es bestia* (55);

en el que el adjetivo responde al *malitiam* precedente y *bestia*, que designa a menudo la serpiente (cf. esp. *bicha* y *eres un mal bicho*), particularmente en Plauto[1], no deja de aludir a las hábiles insinuaciones de la meretriz.

PI. *rapidus fluuius est hic, non hac temere transiri potest.*
BA. *atque acastor apud hunc fluuium aliquid perdundumst tibi.*
manum da et sequere. (85-87);

las palabras de Pistoclero constituyen una réplica al párrafo anterior (cf. la pág. anterior); se trata de una alarma preventiva (*non...temere*), a la que Baquis siguiendo la corriente metafórica, replica a su vez haciéndole ver que tiene que arriesgar algo; nótese el fuerte valor adversativo de *atque* introduciendo la contrarréplica subrayado por la partícula de juramento que emplean las mujeres, el valor ponderativo de *aliquid* («algo importante»), la situación de la acción en el futuro, como es característico del género deliberativo (*faciendum*) y la inmediata invitación de la meretriz ofreciéndose a ayudarle a pasar la rauda corriente y queriendo convertir ese futuro en presente.

En tres ocasiones más puede hablarse de réplica de estructura dispar, si bien dada a cierta distancia; así:

BA[2]. *lepide memoras* (68);

es réplica de:

PI. *quia istaec lepida sunt memoratui* (62);

como hemos dicho antes:

PI. ..., *tibi dedo operam* (93);

puede ser una réplica lejana de:

BA. ... *ubi ei dediderit operas* (45);

y como diremos en su lugar:

PI. ... *mea te gratia*
et operam dare mihi et ad eam operam ... (97-98)

es una réplica de:

BA. *equidem tibi do hanc operam* (74).

---

[1] Creemos que el de «serpiente» es el valor preponderante en el insulto en vez del de «animal doméstico» que propone S. Lilja, *Terms of abuse in Roman Comedy*, Helsinki, 1965, págs. 30-31.

[2] Estas palabras se atribuyen a Baquis o a su hermana según la diversa interpretación de los críticos; pero, por el carácter de réplica que tienen, están mejor puestas en boca de la primera que de la segunda.

La réplica cómica a la palabra puede darse escuetamente o hallarse contenida en las otras de orden superior ya estudiadas; así se encuentra el *comentario chocante* a una palabra (*bene, miserius, ferus, mihi* o *amabo*):

BA. *bene* (*agimus/consuluimus*). PI. *pol haud meretriciumst*;

lo que ella da a entender como *bene agimus* lo interpreta él como *bene consuluistis* y a tal interpretación hace el comentario jocoso; *meretricium* puede ser genitivo plural o adjetivo, indeterminación gramatical que no afecta al contenido.

BA. *miserius nihil est quam mulier.* PI. *quid esse dices dignius?* (41),

la réplica se produce en la misma línea de expresión neutra que la consideración general anterior, tanto en el sujeto (*quid/nihil*) como en el atributo (*dignius/miserius*), y en un bello quiasmo que origina la forma interrogativa, de modo que la posición final enfática de *dignius* responde a la inicial de *miserius*.

A un adjetivo (*ferus*) se le replica con la acción que produce el efecto contrario (*malacissare*) y a un dativo de interés (*mihi*) con otro (*tibi*):

PI. *mihi sum* (*ferus*). BA. *malacissandus es.*
equidem tibi do hanc operam (73-74);

y la fórmula de ruego *amabo* («por favor») da lugar a una interpretación literal por parte del interlocutor:

BA. *propera, amabo.* PI. *prius hic adero quam amare desinam* (100).

La réplica cómica puede consistir también en la *glosa aliterante o paronímica* de una palabra (*lectus, malacus, opera, nihil, uinum*). *Lectus* dio lugar, como se ha visto, a la acuñación de *inlectus* (54-55) y *malacus*, pese a no tener referencia personal, hizo surgir *malacisso* con dicha referencia:

PI. ...*pro lorica malacum capiam pallium*(71)...
BA. *malacissandus es* (73);

este término que es réplica paronímica de *malacum* lo es a la vez nocional de *ferus*, conforme se ha dicho poco antes. *Opera* motivó la introducción de *operaria*:

BA. *equidem tibi do hanc operam.* PI. *ah, nimium pretiosa es operaria* (74).

Quizás el caso más difuso, pero a la vez más significativo, de réplica a la palabra esté en la repetición por cinco veces consecutivas de la noción de *nihil* en el momento en que se derrumba todo el aparato disuasivo de Pistoclero:

PI. *quia istoc inlecebrosius*
fieri nihil potest: ...
BA. ...*equidem pol nihili facio nisi causa tua.*
...*tu nullus adfueris, si non lubet.*

PI. *sumne autem nihili qui nequeam...?*
BA. *quid est...?* PI. *nihil est, nugae* (87-92);

es clarísima, por una parte, la réplica, introducida por *equidem* y *pol*, que hace Baquis mediante *nihili* (89) del *nihil* (88) pronunciado por Pistoclero y la insistencia de ésta en la misma noción con *nullus* que, curiosamente, sustituye a *ne*; y por otra, la réplica que se hace a sí mismo Pistoclero en ese dramático aparte, mientras se debate en contradicciones, por medio de *sumne...nihili* (91) que recoge el *nullus adfueris* de la meretriz y, lo mismo que ésta, abunda en la idea con *nihil est, nugae* (92), expresión de aliteración interferida, al igual que *nihili qui nequeam* en el verso anterior.

El término que motiva la réplica puede estar elíptico, aunque suficientemente sobreentendido; así *uinum* en:

BA. *eadem biberis* (*uinum*), ...
PI. *uiscus meru'*... (49-50).

El caso de *inlectus*, el de *malacisso*, el de *operaria* y el de *nullus* dedemuestran a las claras que la necesidad de la réplica paronímica obliga al autor a crear o introducir términos o usos nuevos.

Por último, hemos podido comprobar que la réplica dispone de un extenso repertorio de términos introductivos susceptibles de acumularse: copulativos (*et*, 78), copulativo-adversativos (*atque*, 86), aditivos (*quoque*, 38), comparativos (*magis*, 37, 55; *prius*, 100), aseverativos (*equidem*, 74, 89), de juramento (*pol*, 37, 38, 40, 78, 89; *ecastor*, 85).

b) *La explicación jocosa*

La explicación jocosa se produce cinco veces en la escena; cuatro de ellas en boca de Pistoclero a lo largo del proceso persuasivo y una más en la parte final en boca de la hermana de Baquis. Las cinco veces se ofrece introducida por *quia*, mediando pregunta del interlocutor.

La salida ocurrente con la primera réplica al párrafo de Pistoclero (50), que se produce al conocer éste el plan meretricio, hace volver las tornas del diálogo; si antes era él quien a las proposiciones de la meretriz replicaba con sucesivas preguntas (41, 44, 47), ahora es ella la que insiste en pedirle explicación: *quid iam?* (50), *qui, amabo?* (53), *quid, amabo...?* (62); preguntas que dan lugar a las tres primeras explicaciones cómicas de Pistoclero.

La primera llega como consecuencia de la introducción del término *uiscus* en la réplica al párrafo mencionada (*uiscus meru' uostrast blanditia*):

BA. *quid iam?* PI. *quia enim intellego,*
duae unum expetitis palumbem, perii, harundo alas uerberat (50-51);

se trata de una pintoresca imagen alegórica, tomada de la caza de las aves, fuente tópica para describir la seducción femenina, en la

que *intellego* reforzado por *enim* («en realidad») y en construcción paratáctica (cf. *credo*, 47), indica ese carácter imaginario, figurado, del argumento aducido por el disuasor; pero éste no puede ser más expresivo; fijémonos en la contraposición numérica inicial (*duae/unum*) señalando la desventaja del «cazado», un inocente pichón (*palumbem*), en el valor intensivo del preverbio de *expetitis*, en el patético del inciso exclamativo *perii*, típico de la lengua familiar, expresado en perfecto anticipando así, psicológicamente, el resultado al presente («estoy perdido») y en la armonía imitativa del resto del verso (*harundo alas uerberat*); todo ello contribuye a dar el tono jocoso a la explicación introducida por *quia*.

Poco después, la primera referencia negativa que hace Pistoclero al ámbito de la *utilitas* del plan provoca la consiguiente pregunta de Baquis y la segunda explicación jocosa del mozo:

BA. *qui, amabo*? PI. *quia, Bacchis, Bacchas metuo et bacchanal tuom* (53);

con el juego paronímico de las tres palabras con el radical *bacch-* el autor hace aquí una clara alusión a la proliferación de las orgías báquicas que prohibía el *Senatus Consultum de Bacchanalibus* del año 186, fecha que, en consecuencia, sirve de *terminus ante quem* para datar la composición de la obra[1]; por lo general, como sucede aquí, las alusiones históricas que hace Plauto tanto a acontecimientos como a personas llevan, más que intención sociopolítica, una carga cómica (patente aquí en el uso de la paronomasia) destinada a suscitar la hilaridad del público.

Baquis que, mientras explica el plan meretricio, no está más atenta a la exposición del mismo que a las reacciones de su interlocutor, sorprendida del silencio de éste le pregunta por la causa:

BA. ...*quid, amabo, opticuisti*? (62);

el perfecto del término ingresivo anticipa la acción presente del resultativo (*opticuisti - taces*), pero mediante el empleo del preverbio *ob-*, cuya noción orginaria es la de «enfrentamiento», se deja entrever la obstinada oposición al plan que lleva consigo ese silencio; en efecto, he aquí las razones del silencio y resistencia en nueva explicación jocosa:

PI. *quia istaec lepida sunt memoratui*:
eadem in usu atque ubi periclum facias aculeata sunt,
animum fodicant, bona destimulant, facta et famam sauciant (62-64);

véase la contraposición asindética del contenido de los dos primeros versos resaltada por la distribución quiástica de sus términos:

lepida · · · *memoratui*
in usu atque · · · *aculeata*;

[1] Cf. M. A. Marcos Casquero, «Ensayo de una cronología de las obras de Plauto», *Durius*, 2, 1974, pág. 370.

memoratui es el supino arcaico (dativo) de *memoro*, sinónimo expresivo de *dico*, que alude a la actualización de la *memoria* (cf. 36), como facultad indispensable del que habla y singularmente del orador; *in usu*, por otra parte, alude al objetivo final del género deliberativo (lo *utile*) y *periculum* que es la «prueba que implica riesgo» incide en la misma idea. *Aculeata* va explicitado por los tres miembros asindéticos del verso siguiente, cuyo insistente homeoteleuton en *-ant* subraya la idea reiterativa contenida en los verbos y que se desprende asimismo del plural *aculeata*; el último miembro lleva además dos complementos aliterantes (*facta et famam*); estas acciones metafóricas, a la vez que poseen una fuerte expresividad plástica, aportan un inconfundible efecto cómico producido por la desproporción impresiva de la metáfora[1]; por otra parte, poseen un carácter sentencioso ajeno a toda referencia personal, pues la explicación se refiere a la propuesta de las interlocutoras (*istaec*); incluso el uso de la segunda persona (*facias*) tiene valor impersonal; parece que el silencio meditativo ha abstraído al joven del plano personal.

La intervención de la hermana de Baquis le hace volver a la referencia personal:

SO. *quid ab hac metuis?* (65);

esta pregunta que ya le hiciera Baquis en el verso 54 recoge la persistencia del temor en el disuasor, claramente reflejado en las palabras precedentes y en las siguientes al repetir la pregunta en un tono de indignación retórica; sin abandonar ya éste añade otra explicación alegórica tomada esta vez, no de la caza de aves (cf. 51), sino del mundo deportivo:

PI. *quid ego metuam rogitas? adulescens homo*
penetrem (me) huius modi in palaestram, ubi damnis desudascitur?
ubi pro disco damnum capiam, pro cursura dedecus? (65-67);

con la expresión *adulescens homo*, aposición del sujeto elíptico (ego), en feliz encabalgamiento, vuelve a insistir en la razón personal del temor (cf. *huic aetati*, 56 y *homini adulescentulo*, 88); *penetrem* es una corrección de la lectura *penetrare* que dan los manuscritos, probablemente acertada por los menores problemas sintácticos que plantea y porque mantiene el subjuntivo de indignación iniciado en *metuam*; la determinación reflexiva (*me*), la posición enfática y la aliteración distante con *palaestram* contribuyen a realzar su valor expresivo; el fenómeno de la aliteración se repite en las frases siguientes de modo sucesivo e incluso distante, subrayando, como casi siempre, el tono no,

[1] Sobre el uso figurado de esta clase de verbos en la lengua familiar véase J. B. Hofmann, *El latín familiar*, Madrid, 1958, págs. 227 y ss.; y P. B. Corbett, «*Vis comica* in Plautus and Terence. An inquiry into the figurative use by them of certain verbs», *Eranos*, 62, 1964, págs. 55 y ss.

por indignado, menos burlón; figura de insistencia es también la anáfora de *ubi* y de *pro*; *ubi* introduce una verdad general enunciada en la tercera persona del presente (*desudascitur*) frente a una eventualidad particular enunciada en la primera del futuro (*capiam*) y *pro* introduce dos expresiones braquilógicas que desarrollamos en traducción así: «*por lanzar el disco recibiré un daño* en vez de un premio, *por correr el deshonor* en vez del honor».

Tras una breve interrupción de Baquis en la que le recuerda con las mismas palabras, utilizadas por él antes, que está disparatando (*lepide memoras*, 68) prosigue, sin inmutarse, la pintoresca alegoría en una enumeración prolija y estructurada, como antes, sobre las anáforas de *ubi* y *pro* y con el mismo tono retórico y de chanza:

PI. *ubi ego capiam pro machaera turturem,*
ubique imponat in manum alius mihi pro cestu cantharum,
pro galea scaphium, pro insigni sit corolla plectilis,
pro hasta talos, pro lorica malacum capiam pallium,
ubi mihi pro equo lectus detur, scortum pro scuto accubet? (68-72);

pero ya en el primer verso notamos que ha pasado de la alegoría atlética a la militar; de nuevo vuelve a la primera en el verso siguiente, para continuar con la segunda en los otros tres[1].

Cada término del equipo militar, y en su caso deportivo (*cestus*), se contrapone a otro convival con el que guarda una similitud de forma, clara en *galea / scaphium*, *insigne / corolla plectilis* y *lorica / malacum pallium*, discutible en *machaera / turtur*, una relación de posición clara en *cestus / cantharus* (*imponat in manum*), *equus / lectus*, *scutum / scortum* o, al menos, una relación de afinidad respecto de una acción verbal común, así la de *iacio* en *hasta / tali*. En el último miembro se rompe la anáfora de *pro* originando una distribución quiástica respecto del anterior que pone de relieve *scortum* subrayado, además, por la paronimia de *scutum*.

El párrafo se cierra con una alusión obscena evidente en *scortum*[2] y probable en *lectus* y quizás se abre con alusiones del mismo tipo si

---

[1] Este cruce alegórico, motivado por la inclusión de *cestus*, cuando ya había abandonado la enumeración de términos deportivos, ha hecho sospechar a los críticos de dos posibles redacciones paralelas del pasaje o de una interpolación posterior; cf. Ph-E. Legrand, «*Pro machaera turturem*, Bacchides, v. 68 suiv.», *Revue de Philologie*, 31, 1907, 134. De cualquier forma, la lengua erótica de la comedia acude a menudo a imágenes tópicas de la vida militar y deportiva, en virtud del elemento lúdico común; cf. E. Montero, *Aspectos léxicos y literarios del latín erótico*, Universidad de Santiago de Compostela, 1973, pág. 307.

[2] Para el paso semasiológico de *scortum* («pellejo») a «ramera» véase lo que dice Varrón (*ling.* VII, 84):

scortari est saepius meretriculam ducere, quae dicta a pelle:
id enim non solum antiqui dicebant scortum, sed etiam nunc dicimus scortea ea quae e corio ac pellibus sunt facta... in *Atellanis licet animaduertere rusticos dicere se adduxisse pro scorto pelliculam* (cf. esp. *pelleja*).

nos atenemos a la interpretación de *turtur* «pro pene»[1], interpretación que puede favorecer el empleo de *machaera* con el mismo valor en Plauto:

conueniebatne in uaginam tuam machaera militis? (*Pseud. 1181*);

en todo caso puede tener el valor anfibológico que encontramos a continuación en *scaphium* («copa» y «bacinilla»), en *lectus* y *scortum.*

En este medio lingüístico de carácter técnico los préstamos griegos se suceden; ya antes aparecían *palaestra* y *discus*; ahora *machaera, cantharus, scaphium* y *malacus*; podría pensarse que aquí el autor latino siguió de cerca el original griego, pero en ese caso no todos los términos proceden de aquél, pues no es *μάχαιρα*, sino *σπάθη*, que no se latinizará hasta la época postclásica (*spatha*), el término usado en la Comedia Nueva[2]; por otra parte, en vez de *scutum*, se esperaría el grecismo *clipeus*, al igual que *machaera* está por *gladius*, pero el juego aliterante con *scortum* ha impuesto en ese caso el término latino.

El carácter pintoresco de los términos alegóricos, de las alusiones obscenas, de los juegos anfibológicos y paronímicos subrayan la actitud de sorna que adopta el joven, en contraste con la seriedad manifestada por la meretriz, particularmente desde el verso 57; este contraste entre las actitudes ocasionales de los personajes respecto de su categoría social es un fino recurso cómico.

El tono de rechazo que se advierte en el uso constante del subjuntivo eventual en acciones en las que, si se exceptúa *capiam*, el joven no tiene la iniciativa (*imponat alius, sit, detur, accubet*) se evidencia al pasar de la explicación alegórica jocosa al tono disuasivo directo e imperativo de la exclamación de rechazo (*apage*), en expresiva geminación:

PI. *apage a me,apage*(73),

gesto disuasivo que implica un intento de cortar el diálogo.

La cuarta explicación jocosa de Pistoclero llega al final del proceso persuasivo, con su postrer reacción al embeleso de la meretriz; es, por ello, la más dramática y la menos jocosa; incide plenamente en el ámbito de la *utilitas*:

BA. *manum da et sequere.* PI. *aha, minime.* BA. *quid ita?* PI. *quia istoc inlecebrosius fieri nihil potest: nox, mulier, uinum homini adulescentulo* (87-88).

---

[1] Cf. P. Pierrugues, *Glossarium eroticum linguae latinae*, París, 1826, pág. 495, y A. Ernout, *Plaute, Bacchides. Commentaire exégétique et critique*, París, 1935, s.v. Más prudente al respecto es la opinión de E. Montero, *op. cit.*,págs. 92 y 114-115. Según Legrand, art. cit. pág. 137, Plauto pudo confundir el acusativo *τρίγωνα* («especie de arpa de uso en los banquetes»), que posiblemente le ofrecía el original con *τρυγόνα* («turtur-tórtola»); pero el buen conocimiento que poseía Plauto de la lengua griega hace poco probable tal error.

[2] Cf. G. P. Shipp, «Plautine terms for Greek and Roman things», *Glotta*,34, 1955, páginas 149 y ss.

La última explicación jocosa la da la hermana de Baquis (101-102) y la veremos en la parte correspondiente del comentario.

En definitiva, hemos podido comprobar que, como la réplica, la explicación cómica posee sus medios de expresión propios: se introduce con *quia* y está motivada por una pregunta del interlocutor compuesta de un pronombre o adverbio interrogativo (*quid, qui*) y de una partícula de precisión (*iam, ita*) o una fórmula de ruego (*amabo, opsecro*).

LA SECUELA DE LA PERSUASIÓN (93-100)

El proceso persuasivo tiene una secuela de lo más cómico; es como un nuevo proceso persuasivo pero inverso y en miniatura, ocupa poco más de siete versos. Una vez que se ha producido la rendición del joven en los brazos de la meretriz con los términos rituales de la transferencia de una propiedad (92-93), ella lo adula con un calificativo propio del lenguaje amatorio (*lepidus*[1]) y busca, tras la rendición de la persona, la del bolsillo del joven con una nueva proposición:

BA. *lepidu's. nunc ego te facere hoc uolo.*
ego sorori meae cenam hodie dare uolo uiaticam:
eo tibi argentum iubebo iam intus ecferri foras;
tu facito opsonatum nobis sit opulentum opsonium (93-96);

nunc marca la transición a la nueva propuesta; pero,antes de anunciarle el contenido de ésta, prepara su ánimo manifestándole la voluntad (*ego te...uolo*) de darle un nuevo encargo (*hoc facere*) y la de agasajar a su harmana (*ego sorori meae...dare uolo...*) con una cena de bienvenida (*cenam hodie...uiaticam*); nótese la distinta distribución que ocupa *uolo* en los dos versos, primero en la posición enfática final que tiene en todas las proposiciones dirigidas a Pistoclero (58, 76 y 77), luego en una posición más débil, pero en aliteración con *uiaticam*, término destacado en este caso. Nótese, además, la contraposición inicial *ego te... / ego sorori meae* y cómo en esta secuela la persuasión sigue un orden directo (*ego - te - soror*), contrario al indirecto del proceso anterior (*haec - me - aliquem - te*, 42-44). La meretriz le insinúa (*iubebo*), con certera habilidad, que va a mandar inmediatamente (*iam*) traer el dinero para la cena, insinuación innecesaria si realmente tuviera la intención de costearla; obsérvese el astuto enlace de su argumentación (*eo*), la expresión sucesiva de *tibi argentum* picando el amor propio del interlocutor y el pleonasmo final (*intus ec- foras*)

[1] La multifuncionalidad de este término en la escena puede verse además de en la referencia animada (*ut lepidus cum lepida accubet*, 81) en la inanimada (*lepida... memoratui*, 62; *locum lepidum*, 84) y en el empleo del adverbio como sinónimo expresivo de *bene* (35, 68, 83).

en el que *intus* tiene el valor ablativo «ex aedibus». Por fin, llega el encargo (96) con la posición enfática inicial de *tu*, la expresividad de la perífrasis de imperativo (*facito opsonatum...sit*) que refleja, persuadido ya Pistoclero, la misma familiaridad que tenían las dos hermanas entre sí (*tu facito ut subuenias*, 36), la paronomasia *opsonatum...opsonium* y la aliteración, de nuevo, en el último hemistiquio del verso.

A la propuesta de la meretriz sucede la contrapropuesta del joven; la que ella esperaba y hábilmente ha sonsacado sabiendo picarle en su amor propio (*id flagitium meum*):

PI. *ego opsonabo, nam id flagitium meum sit, mea te gratia*
et operam dare mihi et ad eam operam facere sumptum de tuo (97-98);

la contrapropuesta tiene una estructura sintáctica inversa a la de la propuesta; la meretriz siguió un orden ilativo de causa a efecto (*eo*): primero dio las explicaciones y luego el encargo; el joven, en cambio, sigue un orden causal (*nam*): primero se compromete con el encargo y luego da la explicación; *ego opsonabo* lleva, además de la contrapropuesta de que él sufraga los gastos, una réplica inmediata al tono machacón debido a la paronomasia y a la aliteración del verso anterior; y ese mismo carácter de réplica, pero respecto del proceso persuasivo anterior, se advierte en la explicación en la que *mea...gratia* responde a *causa tuà* (89) y supone el coronamiento de la implicación de intereses (*huic - mihi - tuo sodali - tibi, causa tua / mea gratia*) en el plan meretricio con el que el joven acaba de identificarse; producida esta identificación, Pistoclero se da la réplica a sí mismo con la *retractatio* de su postura anterior, la que existía a la altura del verso 74: a la frase pronunciada entonces por Baquis *equidem tibi do hanc operam* corresponde ahora la de él *et operam dare* (*te*) *mihi* y a la queja de entonces *ah, nimium pretiosa es operaria* la protesta tierna de ahora *et* (*flagitium meum sit*) *ad eam operam facere sumptum de tuo*, unidas ambas frases por la insistencia de *et...et*.

Ante el generoso ofrecimiento de Pistoclero, la astuta meretriz se hace de rogar (*nolo*) y, naturalmente se deja convencer (*sino*):

BA. *at ego nolo dare te quicquam.* PI. *sine.* BA. *sino equidem, si lubet* (99);

la adversativa *at* anuncia la acción de *nolo*, manifestada por vez primera frente a la constante anterior de *uolo* (58, 76, 77, 93 y 94); las tornas han cambiado y ahora actúa él de persuasor (*sine*) y ella adopta una actitud interesadamente complaciente (*sino...si lubet*) que contrasta con la anterior de despecho (*tu nullus adfueris, si non lubet*, 90).

Al apresuramiento de ella replica Pistoclero con una hipérbole imposible:

BA. *propera, amabo.* PI. *prius hic adero quam te amare desinam* (100);

amare puede llevar implícita una réplica a la interpretación literal

de la partícula de ruego *amabo*, lo mismo que *desinam* parece recoger el forcejeo anterior (*sine - sino*); este empleo de *amare* supone a la vez la puesta en práctica anticipada del plan de la meretriz (*simùlato me amare*, 75) y la actitud diligente y servicial de Pistoclero denota el cambio experimentado respecto a la de autosuficiencia con que entró en escena. El éxito del proceso persuasivo meretricio y de la secuela de efectos crematísticos no puede ser más rotundo; con ello se produce el final real de la escena.

EL EPÍLOGO (101-108)

El breve diálogo que sigue entre las dos hermanas contiene tres partes proporcionadas así:

1) Comentario del éxito persuasivo y seductor de Baquis (101-103).

2) Anuncio de un nuevo plan crematístico sobre Mnesíloco, el amigo ausente de Pistoclero (103-105).

3) Transición a la escena siguiente mediante el desarrollo del motivo del baño (105-108).

1) *Comentario del éxito de la persuasión* (101-103)

Tras la salida de Pistoclero vuelve a intervenir la hermana que en presencia de éste apenas había soltado palabra (cf. 65), según el plan convenido, para agradecer a Baquis la buena acogida que le dispensa a su llegada:

SO. *bene me accipies aduenientem, mea soror* (101);

el contenido elemental de este verso se relaciona con el del 94 (*ego sorori meae cenam hodie dare uolo uiaticam*), pero las intenciones de la que habla, apuntadas en *bene* colocado en posición enfática, van más allá; Baquis trata de desvelarlas con una pregunta que motiva la explicación jocosa de su hermana:

BA. *quid ita, opsecro?*
SO. *quia piscatus meo quidem animo hic tibi hodie euenit bonus* (101-102);

donde, aparte el nexo (*quia*), las palabras clave ocupan las posiciones destacadas: *piscatus...euenit bonus*; el valor dilógico de *piscatus* en conexión directa, por una parte, con *cena uiatica* apunta, por la otra (*meo quidem animo*), al éxito persuasivo obtenido sobre Pistoclero; se trata de una metáfora tópica; las imágenes tomadas del oficio de la pesca alternan con las de la caza (cf. 50-51) a la hora de describir la pericia seductora de la mujer. Baquis confirma ese éxito en términos consecuentes con la explicación de su hermana y con la declaración de entrega incondicional de aquél (*tuo' sum*, 93):

BA. *meus ille quidemst* (103).

en suma, este comentario retrospectivo es simétrico al diálogo inicial, previo a la entrada de Pistoclero, sobre la preparación del plan (35-39).

2) *Anuncio de un nuevo plan* (103-105)

Cumplido su propósito sobre Pistoclero, Baquis sugiere un nuevo plan crematístico sobre el amigo de éste, a fin de conseguir de él el dinero necesario para la liberación definitiva de su hermana de manos del soldado:

BA. *...tibi nunc operam dabo de Mnesilocho, soror,*
ut hic accipias potius aurum quam hinc eas cum milite.
SO. *cupio.* BA. *dabitur opera* (103-105);

tibi nunc... se contrapone asindéticamente a la frase anterior *meus ille...*: es la contraposición del anuncio de un nuevo plan al comentario retrospectivo de otro; la posición enfática del dativo destacado sobre el adverbio de transición *nunc* (cf. 93) se corresponde con la del vocativo final (*soror*); respecto de *tibi...operam dabo* anunciando un plan futuro recuérdese *tibi do hanc operam* (74) confirmando uno actual; *accipias* podría estar sugerido por *bene me accipies* en boca de la hermana poco antes, pero su sentido final y su contenido enlaza con las completivas finales de 43-45 y expresamente con el contenido del 46 (*nam si haec habeat aurum...*); el empleo de *cupio* en respuestas vehementes es formulario; tras el deseo manifestado por la hermana véase cómo se despersonaliza la acción en *dabitur opera* (frente a *operam dabo*) como si se aceptara la participación de aquella en el futuro plan. El anuncio de éste pone en relación explícita la escena con el resto de la obra.

3) *Transición a la escena siguiente* (105-108)

La salida de escena de las dos hermanas se prepara mediante el desarrollo del motivo del baño de la que ha llegado de viaje:

BA. *aqua calet: eamus hinc intro ut laues;*
nam uti naui uecta's, credo, timida es (105-106);

el cambio de tema se sugiere con una expresión técnica, sintética (*aqua calet*), sigue el anuncio de la salida (*eamus hinc...*) y el del motivo de ésta (*ut laues*); luego la sugerencia (*credo*) de la explicación (*nam*) y la justificación (*ut*) del mismo. *Laues*, de *lauare*, tiene el valor reflexivo de *lauari*; la acepción transitiva suele expresarla en Plauto *lauere*. Respecto a *timida* Ernout en su sustancioso comentario lo interpreta en el sentido de *lassa* que se registra ya en el *Lexicon Plautinum* de González Lodge con interrogante y remitiendo a otro comentario de la obra[1]; no se puede descartar esta interpretación que parece

[1] Tartara, *De Plauti Bacchidibus commentatio*, Pisis 1885.

confirmada por *ut sedes lassitudinem* (108); pero quisiéramos apuntar una acepción nueva en *timidus*, más específica que aquélla y no menos adecuada al contexto, a saber, la de «mareado»; véase cómo se expresan las dos en un contexto paralelo:

lassus sum hercle e naui, ut uectus huc sum: etiam nunc nauseo (*Amph.* 329).

Ahora bien, réplica de *timida* es, como se verá, *turbare* en el verso siguiente; este verbo tiene respecto del adjetivo un valor cuasativo y éste es posible tanto si tomamos aquél en el sentido de «lassa» (*turbare*: «causar molestias»-*timida*: «cansada»), como si lo tomamos en el de «mareada», pues *turbare* se registra una vez en Plauto y precisamente en esta obra como término marítimo («dar bordadas»)[1]:

quoniam uident nos stare, occeperunt ratem
turbare in portu (292-293);

y si se sustituye el objeto naval por el personal, no será difícil ver en *turbare* el equivalente del esp. *marear*, en nuestro texto con el valor «molestar» que tiene en la lengua familiar[2].

La hermana confirma (*aliquantum*) la sugerencia de Baquis y añade (*simul*) una razón más para abandonar el escenario, la presencia de alguien que se acerca:

SO. *aliquantum, soror.*
simul huic nescioquoi, turbare qui huc it, decedamus ⟨*hinc*⟩ (106-107);

el demostrativo *huic* al lado del indefinido familiar *nescioquis* advierte de la inmediata presencia del desconocido; en *turbare...it* encontramos la construcción popular de infinitivo con los verbos de movimiento que perduraría en romance, pero que en la lengua clásica se expresaba por el supino final (*turbatum it*).

En el último verso de la escena:

BA. *sequere hac igitur me intro in tectum ut sedes lassitudinem* (108),

hallamos la fórmula característica de las transiciones (*sequere hac*, 39) y la repetición del motivo que se anuncia en 105 (*...intro, ut laues*).

---

[1] E. de Saint-Denis, *Le vocabulaire des manoeuvres nautiques en latin*, París 1935 s.u., describe así su valor: «faire aller et venir le navire, pour ne pas s'eloigner; tirer des bordées, bordeyer sur place».

[2] Para esta relación entre el radical de *turbare* y el de *timidus* cf.

...alii, quibu' res timida aut turbidast:
pergunt turbare usque ut ne quid possit conquiescere (*Most.* 1052-53).

Cinco veces se aplica *timidus* en *Rudens* (75, 188, 366, 409 y 663) a dos mujeres zarandeadas en un naufragio; pero si bien en ese contexto la acepción «mareado» es posible, la primaria de «asustado» es mucho más segura. Por tanto, todo el apoyo de nuestra hipótesis está en el texto comentado, en el paralelo de *Amphitruo* y en la réplica de *turbare*. Por otra parte, la lengua latina debía de disponer de un término propio para un concepto tan común como el de «mareado», antes del postclásico *uertiginosus*, y pese a la presencia temprana del grecismo *nauseo*; si esto es así, hay que pensar en *timidus*.

Es de notar la rapidez y la suavidad con que se pasa de un motivo a otro y a un tercero en esta última parte; la transición se realiza las dos veces en las palabras de la protagonista y ocurre insensiblemente en medio del verso y de forma asindética:

meus ille quidemst. tibi nunc... (103),
dabitur opera. aqua calet... (105);

el mismo tipo de transición se produce en el paso del proceso persuasivo a la secuela de la persuasión en la segunda parte:

lepidu's. nunc ego te... (93).

Por lo demás la expresión asindética es frecuente a lo largo de la escena; por ejemplo, hay asíndeton adversativo entre los versos 62 y 63, explicativo entre el 77 y 78 y conclusivo en medio del 85; es éste un factor indicativo de la movilidad del diálogo.

LA LENGUA DE PLAUTO EN LA ESCENA

La lengua de Plauto lleva el *sello arcaico* en formas que se transformaron o cayeron en desuso en la época clásica; así en:

— La grafía *-u-* del *medius sonus* (*u/i*) delante de labial: *lubens* (46), *lubet* (90, 99), clás. *libens*, *libet*; *emancupo* (92), clás. *emancipo*.

— El acusativo singular reforzado del pronombre de primera persona: *med* (61).

— Los demostrativos reforzados con la partícula deíctica *-ce*; llaman la atención las formas de *iste*: *istoc* (43, 87), *istuc* (52, 75), *istaec* (62), pues el monosilábico *hic* conservó el refuerzo en la lengua clásica.

— El instrumental *qui* del interrogativo indefinido (53, 84).

— *uti* doblete de *ut*.

— La desinencia de la segunda persona en *-re* en vez de *-ris*: *opperibere* (48).

— La característica de futuro *-bo* en verbos de la tercera y cuarta conjugación: *opperibere* (48).

— El gerundio en *-undum*: *perdundum* (85).

— El supino pasivo en *-ui*: *memoratui* (62).

— Formas sin soldar como *potis est* (= *potest*, 35), *prius...quam* (100).

— El empleo del presente de subjuntivo en las condicionales irreales (46); no se observa todavía la distinción entre presente e imperfecto para la potencial e irreal respectivamente que se fijará en el período clásico.

— El uso o acepciones de palabras que olvidó el latín clásico y sólo recobraron, a veces, los escritores arcaizantes: *cantio* (= *cantus*, 38), *cursura* (= *cursus*, 67), *opperior* (= *exspecto*, 48), *plectilis* (= *plexa*, 70).

Un rasgo peculiar de la lengua arcaica es su *helenización*, inevitable por el asiduo contacto de los autores con los originales griegos y con su cultura; esta helenización es más externa que interna, pues es mayor la entrada de palabras (préstamos): *Bacchas* (53), *palaestra* (66), *discus* (67), *machaera* (68), *cantharus* (69), *scaphium* (70), *malacus* (71), *malacisso* (73), *apage* (73), *heia* (76), *opsonium* (96), que la de conceptos de civilización (calcos): *potatio* (= *συμπόσιον*, 79), *conciliabulum* (=*σύλλογος*, 80).

Al sello arcaico se une el indeleble *carácter coloquial y familiar* de la lengua plautina que se manifiesta sobre todo en el diálogo movido, como es el de esta escena. A la lengua conversacional pertenecen:

— Las interjecciones: *ah* (73, 74), *aha* (87), *heia* (76).

— Los imperativos convertidos en partículas interjectivas: *apage* (73), *age* (89), *sine* (99) y otras exclamaciones: *perii* (51).

— Las partículas de juramento: *pol* (37, 38, 40, 78, 89), *ecastor* (86).

— Las fórmulas de ruego: *amabo te* (44), *amabo* (53, 62, 100), *opsecro* (101).

— Las fórmulas interrogativas: *quid ais*? (78), de consulta: *quid si*...? (35, 79) y de saludo: *quid agunt*...? (39).

— Las fórmulas de respuesta: *licet* (35), *cupio* (105).

— Las fórmulas de cortesía: *si lubet* (99), *si non lubet* (90).

— Las expresiones de cariño: *mi anime* (81), *mea rosa* (83), cf. *amabo te* (44).

— Las expresiones insultantes: *mala tu es bestia* (55).

— Las expresiones plásticas y gráficas: *animum fodicant*... (64).

— Las expresiones proverbiales: *magis metuo lusciniolae ne defuerit cantio* (38).

— Los diminutivos de matiz afectivo: *lusciniolae* (38), *adulescentulo* (88) e incluso peyorativo: *corolla* (70), *in istis conciliabulis* (80).

— Los verbos con sufijos expresivos: *fodicant* (64), *rogitas* (65), *amplexari* (67).

— Indefinidos compuestos de cuño popular: *nescioquis* (107).

— Adverbios reforzados: *desubito* (79), cf. *subito* (82).

— Negaciones fuertes: *haud* (40, 59), *minime* (87), *nullus* con valor predicativo en función de *ne* en *nullus adfueris* (90), donde el verbo es perfecto de subjuntivo mejor que futuro perfecto, cf. *nullus creduas* (*Trin.* 606), *nullus dixeris* opuesto a *uti dicas* (Ter. *Hec.* 79).

— Perífrasis de imperativo con *facio* (*ut*) y subjuntivo (36, 96) que tenían en principio un valor de insistencia y luego se emplearon como equivalentes atenuados del imperativo.

— El uso expletivo del sujeto pronominal: *ego* (52, 65, 68, 75, 81, 93, 94), *tu* (83), *ille* (45, 61, 77).

— El uso afectivo de los adjetivos posesivos: *ingenio...meo* (91), *sorori meae* (94), *mea soror* (101).

— El uso frecuente de los demostrativos con el valor deíctico

común en el género teatral y como sustitutos de los posesivos: *huic aetati* (= *meae*, 56), *hanc operam* (= *meam*, 74).

— La elipsis del complemento pronominal: *subuenias* (*mihi*, 36), *sequere* (*me*, 39, 87), *prohibeam* (*te*, 57), *prohibebis* (*illum*, 60), *dato* (*mihi*, 84), *sine* (*me*, 99), *sino* (*te*, 99), *turbare* (*nos*, 107), cf. *amabo* (*te*, 53, 62, 100), *opsecro* (*te*, 101).

— La banalización del sentido de ciertos sustantivos con valor casi pronominal: *homo* (42, 47).

— La banalización de expresiones formadas con los verbos más comunes y determinaciones nominales, pronominales o adverbiales: *operam dare* (74, 93, 103, 105), *hoc agere* (76), *lubens facere* (46), *stulte facere* (57), *lepide esse* (83), *bene esse* (84).

— El paso de términos de valor cualitativo a la indicación del intensivo: *lepide* (35, 68).

— El uso explícito de términos correlativos: *hoc...ut* (35), *ubi... ibi* (36), *ita...ut* (completivo, 42), *ob eam rem...quia* (58-59).

— La determinación detallada con adverbios pronominales en todo el texto; por ejemplo, *ut hic accipies potius...quam hinc eas* (104).

— Expresiones circunstanciales pleonásticas: *hic apud nos* (82), *intus eeferri foras* (95).

— El infinitivo con los verbos de movimiento en vez del supino clásico: *turbare...it* (107)[1].

— El indicativo en las interrogativas indirectas: *scio quid ago* (78), *scio quid metuo* (78).

— La sintaxis relajada de los incisos paratácticos: *credo* (47, 106), *intellego* (50).

En cambio, en otros casos se observa con rigor la construcción sintáctica; así en lugar del uso normal de *uolo* con subjuntivo sólo lo hallamos con *ut* (77) o con infinitivo (58, 76, 93, 94); en lugar de *quamuis* con indicativo usual en la lengua arcaica (*quam uis ridiculus est, ubi uxor non adest, Men.* 318), se encuentra con subjuntivo en *quamuis subito uenias* (82) explicable por su valor hipotético o concesivo. Se observa también en dos ocasiones el empleo del subjuntivo por atracción modal en frases temporales: *ubi emeritum sibi sit* (43) dependiente de completiva final (*ut...se reuehat domum*)[2] y *miles quom ueniat* (58) dependiente de subordinada de infinitivo (*apud me te esse...uolo*).

Los rasgos de espontaneidad y de tensión emocional que caracterizan la lengua familiar los ha puesto de relieve J. B. Hofmann[3];

---

[1] Según W. Lindsay, *Syntax of Plautus*, Oxford, 1936, pág. 74, el infinitivo final es de uso normal en Plauto (*Asin.* 910, *Bacch.* 631, *Pseud.* 642, *Truc.* 167) y en Terencio (*Eun.* 528, Hec. 345). El uso perduró en romance.

[2] A. Ernout, en cambio, dice en su comentario (*op. cit.*, 1935 s.v.) que el subjuntivo *emeritum...sit*, en lugar del futuro anterior, está arrastrado por el discurso indirecto y remite, asimismo al verso 58.

[3] *Op. cit.*, 1958; cf. H. Happ, «Die Lateinische Umgangsprache und die Kunstsprache des Plautus», *Glotta*, 45, 1967, 60-104.

pero Plauto era un artífice de la lengua y un artista de la expresión que supo asumir junto a la lengua coloquial la tradición expresiva de las lenguas técnicas y especiales de la administración, la religión, la milicia, la medicina, el derecho, etc.; así, la de este último en *tibi me emancupo, tuo' sum* (92-93); y, lo que es más, la lengua literaria de la alta poesía, épica y tragedia, el lenguaje filosófico, el retórico, el erótico, etc.; los dos últimos tienen especial representación en la escena comentada; el retórico por el tema de la persuasión que se desarrolla: *memoria* (36), *oratio* (37), *in consilio consuluistis* (40), *rectius* (47), *conducibile* (52), *suadeat* (54), *conducit* (56); el amatorio por el carácter meretricio de la misma: *meretrices* (39), *meretricium* (40), *emeritum...sit* (43), *dediderit operas* (45), *blanditia* (50), *inlectum* (55), *amicam* (61), *amare* (75), *inlecebrosius* (87); típicas del mismo son las imágenes de la vida deportiva (66-67, 69) y militar (68, 70-72), de la caza (50-52) y de la pesca (102). Todos estos filones estilísticos tiende a explotarlos el autor con un sentido paródico[1] sometiendo su uso al objetivo final de la comicidad. El resultado es la lengua de la comedia, un conjunto, a la vez abigarrado y estilizado, de indudable calidad literaria.

[1] J.-P. Cèbe, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvenal*, París, Éditions E. de Boccard, 1966, págs. 77 y 103 y ss.

Historiografía

Ana Agud
Francisco Romero
Gregorio Hinojo
Juan Lorenzo
Isabel Moreno

Introducción

1. CARACTERÍSTICAS DE LA HISTORIOGRAFÍA ANTIGUA

Cuando se encara el comentario de un texto historiográfico antiguo se tropieza inmediatamente con el problema de la ambivalencia que, por referencia a los conceptos científicos actuales, posee esta manera de hacer historia. Pues la historiografía antigua es, en un sentido sustancial, literatura, sin que por ello deje de ser historia más o menos científica. Los textos históricos grecolatinos obligan en realidad a poner en cuestión el concepto mismo de lo literario. La idea de lo literario es hija de la Filología Clásica, y representa una cierta sedimentación de ideas a partir del estudio de la totalidad de lo escrito y transmitido en griego y latín, considerado sucesivamente como verdad (en la Edad Media) y como «bellas letras» (en el Renacimiento). Pero si la consideración de la prosa antigua como una forma más de arte tiene un innegable *fundamentum in re*, no es menos cierto que la consideración sólo literaria de obras como las históricas, o filosóficas o retóricas, etc., representa un grave obstáculo para la correcta inteligencia de su contenido, por cuanto la consideración estética pasa en general por encima de las pretensiones de vigencia objetiva del texto. Leer a Tácito como una obra literaria más es renunciar a comprender una parte esencial de su intención y significado.

Sin embargo, tampoco un enfoque estrictamente científico, de «historia de la historiografía», haría justicia a la peculiaridad de este género de producción. La propia retórica señala que la historia es «proxima poetis» (Quintiliano), y «opus oratorium maxime» (Cicerón), y una consideración panorámica de la historiografía antigua permite constatar que sus piezas recorren la totalidad de las funciones que la prosa desempeñó en la Antigüedad clásica: desde ser un vehículo del más estricto conocimiento científico —y utilizando lo que ahora se llama «lenguaje de protocolo», frases en las que meramente se consigna la existencia o comportamiento de algo—, hasta la literatura de entretenimiento y evasión —piénsese en las diversas historias antiguas sobre la vida de Alejandro—, pasando por todas las formas del ensayismo. De este modo, el objeto de un comentario como el que nos

proponemos aquí, presenta en sí mismo una cierta tensión entre el criterio estético que preside el juicio de lo propiamente literario y el criterio de objetividad que es vigente en el ámbito científico. Y esto se traduce en problemas muy agudos dentro de la práctica filológica y hermeneútica, como veremos más adelante.

2. ELECCIÓN DE LOS AUTORES

Dentro de esta problemática inicial, la elección para un comentario de prosa clásica, en especial de textos de Historia, intenta afrontar, precisamente en su núcleo más conflictivo, el tema de la multifuncionalidad del lenguaje en prosa y de la literatura no estrictamente «belletrística». Al mismo tiempo se han seleccionado dos autores, Tucídides y Tácito, que representan hitos importantes tanto en la historia de la literatura y del lenguaje literario como en la de la ciencia histórica. En este sentido nuestra elección ha estado presidida por el doble criterio de la significatividad histórica y cultural y del valor literario y científico.

Tucídides representa en la historiografía occidental el comienzo de su cultivo como ciencia, lo que, de acuerdo con sus propias palabras programáticas, implica, por una parte, el compromiso con la verdad y consiguiente examen crítico de todas las fuentes de trabajo, y, por otra además, un interés de conocimiento en sentido amplio que conlleva un continuado esfuerzo por hallar no sólo verdades de rango particular sino también aspectos generales de la conducta humana, de la vida ciudadana, del decurso material de la historia de los hombres. El grado considerable de materialismo, de ilustración racionalista con que Tucídides emprende su tarea determina, además, que su historia se conciba como un elemento importante en el progreso general del conocimiento. Ello obligará al autor a forzar el lenguaje para expresar ideas que aún no habían sido concebidas, hasta hacerlo hábil para una exposición científica, tanto en el sentido empírico y concreto como en el de expresar verdades generales, abstracciones cada vez más complejas y comprensivas de lo concreto. Y éste es un aspecto literariamente relevante, pues configura un estilo especial, que, lejos de la sequedad y torpeza que tan frecuentemente caracterizan a los productos científicos, está plagado de innovaciones brillantes, de logros conceptuales, de formulaciones de una precisión insólita. Si el producto no es, por programa, la belleza formal —que incluso se rechaza expresamente como objetivo—, sí hay en cambio valores literarios netos que son inseparables de la intención científica que guía todo el trabajo de Tucídides.

La lengua y el estilo de Tácito no se asemejan gran cosa a los de Tucídides, aunque haya afinidades evidentes. Como miembro de una tradición que ha hecho ya un trecho muy amplio y ha ensayado

formas muy diversas, lo que se encuentra en él es una síntesis singularmente feliz de la forma de los anales por una parte y de la composición y concepción dramática por la otra. Ciencia y literatura están aquí en una relación nueva, en la que el equilibrio es quizá la nota más marcada. Pero una historiografía que busque el equilibrio entre ciencia y literatura sigue siendo algo enteramente ajeno a lo que hoy día se entiende por historia. Tácito no está más cerca de Mommsen o de Jakobi o de Bataillon que el propio Tucídides.

Todo esto quiere decir que si Tucídides y Tácito representan cada uno una cierta culminación de la historiografía antigua, esta culminación no lo es por referencia a los criterios actuales sino a esta tensión, nunca resuelta, entre lo científico y lo literario que es lo distintivo de la tradición de la que forman parte. En el comentario, esta característica del objeto deberá hallar su reflejo tanto en los objetivos hermeneúticos como en el método y orientación del análisis.

3. ELECCIÓN DEL PASAJE

Si lo anterior puede tomarse como justificación de la elección de estos dos autores, a la hora de justificar la selección de los pasajes que comentamos se hacen relevantes otros criterios y otras necesidades teóricas y prácticas.

En primer lugar se impone hacer explícito el o los objetivos del comentario de texto, con el fin de no dispersar éste en la búsqueda inorgánica y total de todo posible aspecto, elemento o perspectiva. De una manera general, un pasaje se puede elegir por su forma literaria y como muestra de un cierto tipo de literatura. En tal caso se seleccionará un pasaje que esté particularmente bien escrito, o que muestre con especial claridad determinados recursos estilísticos, figuras, tópicos... Se puede buscar también en el comentario poner de relieve las estructuras literarias, y este criterio buscará en el objeto básicamente un todo unitario que permita identificar con facilidad los elementos estructurales, la organización del todo, la delimitación recíproca de las partes y sus aportaciones específicas al conjunto. Si en cambio el comentario se plantea desde el punto de vista de la historia de las ciencias, o del pensamiento teórico, los pasajes más idóneos serán aquellos que muestren una cierta unidad de contenido y que, por lo tanto, permitan inferir la forma de la argumentación, o bien aquellos que contengan juicios o afirmaciones que hayan desempeñado un papel sobresaliente en la historia de la disciplina. Cabe también proponerse un comentario de texto que permita poner de relieve las características del pensamiento y conducta de una determinada época, en cuyo caso se elegirán aquellos pasajes cuyo contenido y forma sean particularmente «sintomáticos» de la idiosincrasia general que se atribuye a la época en cuestión.

Todos estos objetivos configuran tanto una selección propia del pasaje para comentar como una determinada perspectiva sobre él, que condiciona tanto el método de análisis como «lo que se busca y lo que se encuentra». La filología, en el sentido más amplio, es la historia del conjunto de todos estos esfuerzos distintos por entender mejor la Antigüedad Clásica.

Sin embargo, el comentario que sugiere este libro, y que guió en su conjunto al Seminario de Comentario de Textos Clásicos que está en su base, se sitúa de algún modo en una perspectiva peculiar, pues no se orienta hacia ninguno de estos posibles objetivos concretos, sino que intenta ser un «modelo de comentario», un paradigma para otros comentarios, sin prejuzgar objetivos concretos como los expresados, o tal vez comprendiéndolos todos. Es una especie de «metacomentario» en el que el análisis del texto es en cierto modo también autoanálisis. Esta circunstancia obligaba a los comentaristas a renunciar a una posición doctrinal específica o a una metodología concreta, y a intentar componer el comentario tomando como único criterio en todo caso la especificidad del género literario, esto es, a comentar a Tucídides y a Tácito como representantes de literatura en prosa —delimitando este género frente al poético— y además como prosa científica —delimitándola frente a la retórica o frente a formas de propósito netamente estético. Al mismo tiempo se obligaba a contemplar esta peculiaridad del género histórico de no ser siempre primariamente científico o primariamente literario, pero de acoger ambos aspectos como sustanciales.

Y a la hora de configurar una metodología, estos presupuestos eran una base bastante imprecisa. El lenguaje de la prosa narrativa es, por referencia al lenguaje objeto de la ciencia lingüística, el menos específico, el que es más preferentemente objeto de análisis generales. Si la peculiaridad del lenguaje poético presta una orientación bastante definida al comentario de un texto poético, la inespecificidad del lenguaje narrativo no ofrece este asidero. Si se toma el lenguaje mismo como guía, la articulación que se ofrece más espontáneamente es la de la gramática: nivel fónico, nivel morfológico, nivel sintáctico, semántica léxica, semántica del texto, quizá pragmática, en este orden de menor a mayor y de formal a temático. La aparente máxima generalidad de este enfoque, su falta de parcialidad como forma de comentar, no puede ocultar su dependencia de la tradición gramatical, que es ciertamente un criterio posible, pero en modo alguno el más idóneo a priori. Se trata, con todo, de un orden que no prejuzga enfoques teóricos, y que tiene la ventaja de no excluir ninguno de entrada. Su neutralidad es su defecto, como falta de un criterio temático, y su virtud, como posible cauce de una amplia multiplicidad de perspectivas.

Respecto a la elección en concreto de los pasajes que componen esta sección, los equipos correspondientes han seguido el criterio de

tomar porciones del texto que presenten una cierta unidad de contenido —lo que en ambos casos ha conducido a textos de extensión bastante considerable— y que desarrollen su tema también con una cierta unidad estilística. Si esto excluía del material de trabajo las muestras de otras formas de exposición del mismo autor, tenía en cambio la ventaja de ofrecer un material coherente en su disposición interna y una base excelente para plantear, tanto los problemas de lenguaje y estructura literaria, como el tratamiento científico de determinados sucesos. Sin embargo nos hemos visto obligados en ambos casos a echar mano de múltiples referencias exteriores al pasaje elegido, indispensables para la correcta inteligencia de éste.

4. SIGNIFICACIÓN DE LA HISTORIOGRAFÍA ANTIGUA

Si en términos generales no hemos querido excluir a priori ningún posible punto de vista, en la práctica concreta se pone de manifiesto que el comentario de un texto de historia procedente de la Antigüedad sirve inevitablemente a dos objetivos.

Pues, en efecto, las obras de Tucídides y Tácito son por una parte el objeto de conocimiento del comentario, como piezas de una Antigüedad que interesa conocer lo más ajustada y detalladamente posible. Al servicio de este conocimiento se pone la extremada disciplina de la filología en sentido estricto, donde el comentarista pone entre paréntesis cualquier interés propio por la materia y se dedica a reunir cuantos datos accesorios pueda encontrar para determinar el exacto valor, en su momento y contexto, de cada elemento del texto comentado: lo que quiere decir que la historia «no pretende entretener», lo que significa el «sine ira et studio», las referencias tanto objetivas como valorativas de cada designación y de cada juicio.

Y por otra parte Tácito y Tucídides interesan como hitos fundamentales del pensamiento y práctica históricas de Occidente. No son sólo síntomas de cómo se escribía y hacía historia en aquella época, sino también autoridades historiográficas de las que el intérprete actual cree poder extraer puntos de vista instructivos y válidos en sí mismos, verdaderas alternativas a ideas del presente, elementos de contraste y no sólo piezas de museo. De este modo, el comentarista actual comunica con el historiador antiguo de tú a tú, y le plantea interrogantes formulados en su lenguaje actual y guiados por los intereses de conocimiento actuales. El valor que la sentencia final de Tácito puede poseer en la actualidad se relaciona esencialmente con la larga polémica occidental sobre la legitimidad o ilegitimidad del poder político, y el tema se plantea hoy en unos términos nuevos porque median las tesis anarquistas sobre la ilegitimidad de cualquier poder y, al mismo tiempo, existe la sociología política que analiza la función objetiva del poder, su funcionalidad o disfuncionalidad en los sistemas

sociales. A la luz de este estado actual de la cuestión, la frase de Tácito sobre la necesidad del poder personal adquiere unas dimensiones de significado nuevas y ciertamente pertinentes para el comentario. Y lo que hoy día se sabe tanto sobre la historia como sobre la sociedad es un elemento a tener en cuenta a la hora de estudiar a un historiador antiguo.

De este modo el comentario, en el sentido tan amplio que nos proponemos aquí, obliga a moverse en la constante polaridad entre la reconstrucción fiel del pasado y la fidelidad a los logros cognitivos del presente. Para poder realizar con éxito este sutil equilibrio es indispensable conectar conscientemente con la tradición de la filología, entendiendo el comentario que uno hace como parte de esa misma tradición, como un elemento más en la historia del texto.

5. RELACIÓN CON LA HISTORIA DE LA LITERATURA Y LA CIENCIA HISTÓRICA

En nuestro caso, este engarce con la tradición filológica y hermeneútica nos pone en contacto con dos líneas de trabajo muy distintas: la de la historia de la literatura y la de la historia de la ciencia histórica. En la historia del texto se reproduce aquella ambivalencia de forma de exposición y contenido cognitivo que enunciábamos al principio como característica relevante de la historiografía antigua.

En tanto en cuanto este comentario se entiende como un paso más dentro de la historia de la literatura, ha sido objetivo preferente suyo examinar con detenimiento la totalidad de los aspectos literarios de estas dos porciones de historia antigua, examen que arroja una abundante cantidad de conceptos, estructuras, recursos estilísticos, peculiaridades de la expresión artística que obligan en la traducción a reproducir, en lo posible, el ambiente de esta «Kunstprosa» tan elaborada. En Tucídides aparecen juegos sutiles de ritmo, proporciones muy cuidadas de los miembros de las contraposiciones, pasajes enteros donde la coherencia está lograda a base de una esencial similitud lógica entre las construcciones, acompañada de una continua variación de la forma, nunca violenta pero siempre perceptible. Las posibles reminiscencias gorgianas se neutralizan por la extremada densidad informativa y valorativa de las expresiones, y el conjunto se configura como un dedicado equilibrio de vigor y acritud conceptuales y de articulación rítmica de contrapesos. Sin embargo, hay también disharmonías evidentes, momentos en que la expresión sirve demasiado unilateralmente a la línea argumentativa y la idea aparece como protagonista único, responsable de trasgresiones gramaticales, de hipérbata y anacolutos. Los momentos artísticamente más logrados coexisten con otros de expresión seca y apresurada. Estas lagunas del arte contrastan a su vez con la cuidada *dispositio* del

capítulo, donde todas las transiciones de una idea a otra están ejecutadas a base de recapitulaciones y anticipaciones que prestan una enorme integración al decurso del razonamiento. El análisis literario de esta composición arroja una luz muy significativa sobre este primer paso de la ciencia histórica.

El cuadro literario que ofrece la prosa de Tácito es muy distinto. Frente al carácter tan marcadamente experimental e innovador de la expresión de Tucídides, Tácito aparece como un autor clásico en el sentido más pregnante de la palabra, con una narrativa que sintetiza lenguaje poético y estilo analístico. La intención dramática preside la narración, que se compone de constantes variaciones, antítesis, términos usuales en sentido inusual, sentencias concisas de valor ambivalente, que más sugieren que fallan juicios. Se juega con el contraste entre desarrollos de acontecimientos de apariencia banal y súbitas conclusiones generales, que apuntan a una manera general de entender las cosas y que arrojan una luz nueva sobre lo anterior. En esta prosa poética y dramática todos los elementos lingüísticos intervienen en la composición como material moldeable, desde los meros sonidos hasta las construcciones sintácticas y la articulación de los períodos y capítulos. Y aunque en la literatura clásica la originalidad no es un valor tan absoluto como lo es en la actualidad, Tácito la busca y crea continuamente.

Sin embargo, el capítulo de Tucídides y el de Tácito no obtendrían una consideración idónea si no se enjuiciasen por referencia a la teoría de la historia que se ha ido desarrollando en Occidente a partir de uno y otro autor. Ni Tucídides ni Tácito definen el tipo de valor y significado que atribuyen a su función de historiadores, por lo que el componente teórico más general de su trabajo tiene que ser inferido indirectamente de sus producciones respectivas. Sin embargo, esta interpretación no puede guiarse por otros criterios que los actualmente vigentes. Y en la actualidad la historia se enfoca desde una doble perspectiva: como procedimiento para conocer mejor el pasado y como elemento de la autoconciencia del presente. Son dos enfoques cuya aparente complementariedad no oculta contrastes y aún contradicciones de amplio alcance en materia de objetivo y método de la investigación. Pues el pasado sólo habla al presente en el marco categorial en que éste está dispuesto a escucharle, y la imposición al pasado de los esquemas de conocimiento del presente es al mismo tiempo cauce y obstáculo para la comunicación. Los historiadores antiguos son, al mismo tiempo, objeto y autoridad, pieza de la historia y mediador de una parte de ella. La historiografía contemporánea busca en ellos primeros precedentes de sus propios esquemas explicativos, y el natural polifacetismo de los autores clásicos, sobre todo al nivel en que se mueven Tucídides y Tácito, da pie, efectivamente, a detectar en ellos mil entronques de brillante tradición posterior.

Esto se aplica sobre todo al historiador ateniense, que con su

imparcial y profunda reflexión logró transmitir nexos explicativos capaces de satisfacer por entero las exigencias actuales. No se le ocultó la importancia de los aspectos infraestructurales en el decurso de los acontecimientos políticos, pero tampoco dejó de percibir el elemento de azar y el papel de personalidades destacadas en momentos especiales. Por otra parte fue capaz de transmitir la práctica totalidad de las ideologías que desempeñaron algún papel en la guerra del Peloponeso, presentando en sus discursos desde las razones políticas y sociales de más largo alcance hasta las consideraciones estratégicas más restringidamente oportunistas. Más aún, en el pasaje seleccionado aquí muestra precisamente las condiciones bajo las cuales la teoría racional va cediendo su lugar al decisionismo estratégico, y señala con toda claridad las consecuencias objetivas nefastas de esta claudicación de la razón política en beneficio del interés inmediato. Tucídides reúne aquí la observación empírica con un complejo de ideas teóricas que en la actualidad se reparte entre las disciplinas histórica, sociológica y filosófica. Su valor como marco —no esquema— explicativo es asombroso.

Sin embargo, la filología no fija su objetivo en detectar la extraordinaria fecundidad de esta historiografía humanista, con su feliz conjunción de curiosidad científica e interés por el destino de los hombres, de rigor explicativo y de capacidad de «compasión», de registro de sucesos y aguda percepción del drama humano. El mismo nivel excepcional alcanzado por estos autores en sus primeras producciones, tan poco pedantes, es el detonador de una búsqueda afanosa del origen y el porqué de tales logros. Se investigan las fuentes, tanto de los hechos que se consignan como de esta forma tan abarcante de su comprensión y elaboración.

El estudio del léxico es una pieza clave para establecer estos nexos capaces de explicar el rendimiento del autor que se comenta. Pero esto obliga, naturalmente, a trascender el pasaje seleccionado, a buscar en otros pasajes y otros autores el cómo y el porqué de lo que se comenta. El historiador antiguo no sólo elabora los hechos que enumera: él mismo es un hecho con significado propio en el marco de su propia tradición. El riesgo del comentario filológico es, dentro de la cierta pedantería científica en la que tan fácil resulta caer, ahogar el logro del autor en la búsqueda de sus propios condicionantes. Pero éstos son parte constitutiva de aquél. Lo que más degrada al comentario filológico realizado en las condiciones anómalas de un examen o una oposición es el modo cómo esta situación inhibe una búsqueda profunda de los elementos exteriores al texto y que son parte constitutiva de su significado.

Desde el punto de vista de la historia de la historiografía el comentario de un texto de prosa histórica antigua contempla, pues, tres perspectivas fundamentales, vinculadas entre sí con la continuidad del tiempo «consciente»: sus fuentes en sentido amplio, su aportación

a su momento, su significado posterior. En la elaboración de los comentarios que presentamos aquí la «valoración» histórica del texto, el dictamen sobre su calidad, ha sido objeto de un debate vivo y dificultoso, por los problemas que plantea emitir un juicio valorativo sobre «historia mejor o peor». La parte que en tal juicio corresponde a la subjetividad del que juzga era la objeción más fuerte contra la necesidad de juzgar. Sin embargo la discusión ha acabado en un amplio consenso sobre la necesidad de valorar, asumiendo que la perspectiva desde la que se valora es tan legítima como las pretensiones de validez de lo valorado, y que, en definitiva, el significado de un texto se constituye en la comunicación entre las perspectivas del texto y del intérprete. El que por esto mismo los juicios de valor varíen en el curso de la historia no es un argumento contra su objetividad, sino la consecuencia lógica del hecho, también asumido por las ciencias empíricas, de que todo conocimiento humano es histórico.

6. PROBLEMAS DE LA TRADUCCIÓN

Todo lo expuesto, como principios teóricos de acercamiento al texto que se pretende comentar, hace del comentario mismo una tarea muy polifacética, obligada a satisfacer simultáneamente criterios de muy diversa orientación y entidad. La traducción es tal vez la actividad en que las divergencias aparecen más abiertamente como conflictos.

En primer lugar, dada la naturaleza de la prosa histórica antigua, la traducción tiene que reflejar lo más fielmente posible la forma y estructura literaria del pasaje, ajustándose a las variaciones y reiteraciones léxicas, reproduciendo, en la medida de lo posible, las figuras de dicción y pensamiento con que el autor ha dado forma a su argumentación. Y esto condiciona por sí mismo un estilo actual muy artificioso, donde es difícil evitar que el esfuerzo por rehacer la forma literaria no se convierta en el protagonista de la expresión. Por otra parte la relación, muy natural en la Antigüedad, de forma literaria y contenido científico, trasplantada al español actual, arroja un texto de forma y contenido disociados, ni suficientemente literario como para ser una muestra de buen escribir ni suficientemente inequívoco como para pasar por prosa científica. El óptimo de la lengua de salida se traduce en un equilibrio siempre cuestionable en la lengua de llegada.

A esta dificultad genérica se suma otra más concreta: la de las equivalencias entre los términos. En primer lugar, hay que volcar al español nombres de instituciones no previstas en nuestro léxico. Las homologaciones con instituciones propias de la comunidad lingüística española acarrean conflictos de contenido: traducir «hetairía» por «partido» es evocar unas resonancias de liberalismo constitucional enteramente anacrónicas y distorsionantes. «Banderías» es peyorativo y demasiado poco institucional; «club» conlleva unas reminiscencias

tan específicas de la sociedad inglesa que no resuelve el problema; «facción» arrastra un popularismo muy contrario al carácter marcadamente elitista de las hetairías; «grupo político» es demasiado neutro y demasiado unilateralmente «político» para estas agrupaciones que abarcaban también actividades de otras clases. Y dejar el término meramente transcrito es no traducir.

Con los términos que designan conceptos generales ocurre algo parecido: si un autor antiguo construye una palabra a partir de un término técnico del lenguaje artesanal, y dándole a través de prefijos o determinaciones contextuales un significado abstracto relacionado con hechos sociales, el receptor del texto percibe en esta construcción determinadas connotaciones que pueden ser relevantes para valorar la expresión, y que, homologadas con designaciones actuales de hechos parecidos, arrojan expresiones o banales, o demasiado científicas, o demasiado novedosas. Siempre cabe recurrir a los arcaismos de la propia lengua, pero en español esto remite inevitablemente a un contexto medieval que resulta muy distorsionante, cuando no incluso cómico.

Otro problema de la traducción de la prosa histórica es el hecho de que ciertas designaciones conllevan en la lengua de salida connotaciones valorativas muy difíciles de reproducir en la lengua de llegada. La sutil diferencia ambiental entre *princeps* y *dominus*, con la cierta carga de mayor o menor legitimidad que presentan estos términos, hace que cualquier traducción deba intentar trasladar también a la percepción del lector actual la crítica o el elogio indirecto contenido en una designación aparentemente sólo referencial.

Por otra parte, está el hecho de que ciertos términos designan «en frío» una cierta institución, pero se han especializado de manera que, en realidad, cuando se utiliza este término, se entiende usualmente una cierta realización de la institución en cuestión. Una hetairía es, en principio, una asociación de unas ciertas características, pero su mera mención remite directamente a los medios socialmente más conservadores, sin que esta remisión sea tan marcada como para incluirla expresamente en la traducción, por ejemplo con un adjetivo.

Los intentos de reflejar en la traducción todas estas determinaciones del valor de las expresiones conducen fácilmente a que la forma literaria desaparezca bajo el aluvión de especificaciones, o que al revés, cuidando dicha forma, el contenido padezca recortes sustanciales. El óptimo es un problema de equilibrios muy lábiles, y el resultado es casi siempre frustrante. Porque a todo lo anterior se suma la dificultad de que la traducción refleje de algún modo algo que también es esencial para la valoración de forma y contenido: el lugar que cada autor ocupa en la tradición historiográfica —Tucídides como hito de la narración científica, Tácito como un clásico en el sentido más amplio de la palabra. Es difícil mostrar en la traducción la cierta cantidad de vacilación y audacias de explorador contenidas en la

prosa de Tucídides, o las referencias multidireccionales de la de Tácito. El traductor se ve obligado a poner en palabras ya añejas ideas que en el original obtienen una designación novedosa e insólita, o tiene que introducir un neologismo, o una explicación artificiosa, allí donde el autor se expresa en un jugoso término de su propio mundo.

7. DELIMITACIÓN DE LOS FRAGMENTOS

Desde el punto de vista del comentarista que analiza un pasaje entresacado por él mismo, la tarea de estructurar su análisis se plantea en dos momentos bien diferenciados, el de la delimitación del texto y el de su estudio posterior. El primer aspecto no existe, en cambio, en la situación de examen.

A la hora de poner los límites inicial y final a una porción cualquiera de texto, desempeñan un papel esencial los criterios de unidad de la composición y de la idea, y de significatividad en el conjunto de la obra. Se trata de presentar algo con un significado y una aportación propios al *ductus* total de la narración. En esto parece obligado atender a las normas de la retórica antigua concernientes a la *dispositio*. El comentario de un texto en un examen es, en ocasiones, estéril por la falta de un criterio ajustado en la selección del texto.

Una vez decididos los límites del texto, el análisis procede a elucidar todos los elementos relevantes para determinar su significado en el sentido más amplio de la palabra. Aquí se impone tratar por separado el método heurístico y el de la exposición.

8. ANÁLISIS DEL TEXTO

El momento heurístico del análisis parte de la idea de que el significado del todo es un producto de la conjunción de todos los aspectos contenidos en cada parte. Si bien una primera lectura produce ya una cierta impresión general sobre el contenido, la distancia en el espacio y en el tiempo que nos separa de textos como éstos hace imprescindible demorar cualquier juicio concluyente hasta que los detalles hayan sido examinados de una manera tendencialmente exhaustiva. Sólo a través de la disciplina de un análisis muy pormenorizado es posible llegar a juicios de conjunto con alguna probabilidad de ser correctos.

Sin embargo, cualquier linearidad metodológica resulta inservible cuando el objeto de conocimiento es una obra lingüística. El análisis de cada parte se vería abocado a verdaderos disparates si no estuviera guiado por una determinada precomprensión global del todo. Si la traducción, de acuerdo con lo dicho antes, es naturalmente el punto final del análisis, una primera lectura y traducción aproximativa re-

sultan imprescindibles como acceso a esta precomprensión que permita romper por algún punto el círculo hermenéutico, o sería más exacto decir: que permita introducirse por algún lado en él.

La impresión primera producida por esta aproximación tendrá que ir siendo corregida continuamente en el análisis. Un primer paso obligado en un texto en prosa es estudiar las conjunciones y formas de concatenación de la expresión, los tiempos y modos verbales que deciden sobre el género de vigencia objetiva que el autor ha querido dar a cada proposición (su «valor ilocutivo» en términos de la teoría de los actos lingüísticos) y el papel que ha asignado a cada frase en el hilo del razonamiento: explicativa, consecutiva, precisadora de lo anterior, parentética... Este examen del esqueleto formal del texto es el que mejor proporciona las líneas maestras de la disposición de las ideas, su articulación en componentes. Una vez detectados éstos, puede ya estudiarse desde una base más firme la composición del razonamiento, la progresión de las ideas o de la narración. El lugar que ocupan ciertos términos en la trama del discurso y en la estructura sintáctica los configura como piezas clave en torno a las cuales se ha orientado la exposición. Un estudio minucioso de estas piezas léxicas, de su procedencia y connotaciones, así como de los elementos utilizados para precisarlas e ilustrarlas, completará un cuadro riguroso y coherente de forma y contenido del texto. Llegados a este punto del análisis, la reflexión teórica tendrá una base suficientemente fiable como para establecer sus relaciones y conexiones, y elaborar, de este modo, el significado, como producto de la propia perspectiva histórica y de lo mediado por el texto en el análisis.

9. EXPOSICIÓN

Sin embargo la exposición tiene una lógica distinta, pues se realiza desde una comprensión ya lograda, y en cuanto que intenta transmitir al destinatario el significado de conjunto del texto, tiene un comienzo mucho más natural en la expresión de este significado de conjunto. Es pues razonable iniciar la exposición mostrando, previo un encuadre general del texto en la obra, su contenido y propósito, el tema que trata y el modo como lo enfoca, poniendo de relieve el tipo de perspectivas que el análisis ha permitido detectar. El análisis mismo puede expresarse iniciando el camino con el estudio de los detalles, y ascendiendo luego a la revelación de la organización, o bien puede mostrar primero las líneas directrices de la articulación del texto y encuadrar en ella el análisis pormenorizado de los elementos individuales. En uno y otro caso es siempre importante conservar la coherencia de propósito general y desarrollo individual del texto. Las eventuales disharmonías deberán hallar no sólo expresión sino también explicación. Pues en pasajes especialmente complejos el

autor ha podido utilizar la forma de la expresión como un elemento de contraste respecto al contenido, y servirse de este contraste para acoger una complejidad de juicio muy superior. Desde el punto de vista de la mutua acomodabilidad de forma y contenido, la concordancia entre la confusión de la narración y la de los hechos en torno a la muerte de Augusto descrita por Tácito adquiere un relieve muy peculiar. Si se recuerda cómo, antes que Tácito, un Catulo ha sabido construir un poema de estilo épico para expresar un amargo exabrupto sobre su amante, se apreciará mejor lo que hay de deliberada utilización discreta de ambos elementos en el historiador latino.

10. CONTENIDO Y SIGNIFICACIÓN DEL PASAJE

Por lo que se refiere al contenido mismo del análisis, el comentario de un texto de prosa histórica antigua, por el tipo de problemas que plantea el género, debe atender preferentemente a aquellos aspectos que mejor contribuyan a poner en claro el lugar que el autor y su obra ocupan en el desarrollo del género en cuestión, la o las opciones teóricas que representa en esta tradición, las perspectivas que acoge y desarrolla y las que rechaza.

En este sentido son datos relevantes el mayor o menor engarce que en expresiones y formas argumentales muestre el autor con la prosa más estrictamente científica y técnica, el tratamiento a que someta sus fuentes de información, la cantidad de juicios personales —en forma de valoraciones concretas, o de sentencias y máximas— que introduzca en la trama. Aquí se comprueban diferencias importantes entre nuestros autores, pues mientras Tucídides no juzga directamente más que en este capítulo y en un par de ocasiones muy aisladas, en Tácito el juicio moral que se infiere de su obra es casi una constante de la narración. En Tácito se aprecia una tensión cierta entre imparcialidad y deseo de juzgar, justificar o rechazar, en tanto que en Tucídides no hay tal tensión: el juicio es muy firme en las raras ocasiones en que se expresa, y la comprensión del papel de las ideas en el acontecer objetivo, como posiciones que impulsan, mueven o inhiben las acciones, hace que sus reconstrucciones de las conductas y motivaciones se centren siempre en la verosimilitud de la posición que se expone, no en su valoración moral. Esta es un segregado de la obra en su conjunto. La fuerza dramática del diálogo de los Melios muestra sin la menor ambigüedad el juicio moral que merece al autor todo el proceso, sin necesidad de comentarlo en forma personal, ni de insertar sugerencias indirectas de ningún género.

11. VALORACIÓN CRÍTICA DEL TEXTO

En su conjunto el comentario se configura, pues, como una actividad en la que son posibles muchas fases y muchos niveles distintos. Haciendo ahora abstracción del orden de búsqueda y exposición, al que nos hemos referido, y sintetizando las ideas expuestas, podríamos concluir que todo el estudio del texto es, al mismo tiempo, esfuerzo por entender su referencia y aprender de él, por reconstruir su propio contenido e intencionalidad subjetiva y por elucidar su posible significado global en la historia, por referencia a lo que la historia ha acabado siendo.

Esta actividad recorre fases en las que son vigentes baremos de objetividad distintos. En el análisis fonético o dialectológico se procede según criterios netamente científicos, comprobando que hay tales y cuales datos que permiten integrar el texto en tal o cual norma lingüística. Por el contrario, a medida que se profundiza en el examen del contenido, se van haciendo vigentes los criterios temáticos de la época y formación del sujeto que comenta, lo que en términos de objetividad científica significa que las afirmaciones son menos concluyentes, que vinculan menos, que su vigencia se entiende como relativa a un determinado momento o a una determinada posición. Cuanto más se abstrae en el análisis, cuanto más se enfoca el significado y valor del texto, el comentario se va convirtiendo cada vez más en sugerencias de comprensión, en apertura de posibles caminos, en valoraciones cuyo verdadero objetivo no es fijar verdades sino desencadenar confrontaciones fecundas.

En estos niveles más abstractos y generales, la subjetividad del comentarista, su desarrollo como individualidad diferenciada, es determinante del resultado, y es aquí donde en el caso de un trabajo en equipo surgen las disparidades más agudas e irreductibles. Si consignar diversas interpretaciones, una al lado de la otra, es una solución de compromiso que no hace injusticia a nadie, no es menos cierto que en estos niveles hay verdadero afán por debatir las perspectivas y lograr un acuerdo capaz de superar las divergencias. La cantidad y calidad de comunicación que esto implica entre los comentaristas, y de los comentaristas con el texto que se comenta, es seguramente origen de la dificultad de estos debates, en los que la posición personal del sujeto se somete a examen intersubjetivo.

Una y otra vez se afirma entonces que el filólogo debe detenerse allí donde ya no puede formular juicios concluyentes. No es tampoco una premisa que goce de aceptación general, porque, entre otras cosas, condenaría al ostracismo a importantes contribuciones a la comprensión de los clásicos. Pero la dificultad sigue en pie, y requiere en cada caso soluciones que arreglan ciertos aspectos a costa de dejar otros en suspenso.

Así, por ejemplo, las ideas interpretativas con las que concluye

nuestro comentario de Tucídides, y en las que se intenta poner en relación el racionalismo científico del autor con el género de moralismo del capítulo, situando el pasaje de la «semántica de la stasis» en el centro de estos dos polos, precisamente como elemento de puente entre ambos, atiende a un tipo de ideas que sólo es formulable por referencia a desarrollos muy posteriores del pensamiento occidental, y la mayor o menor ideoneidad de la aplicación de estos desarrollos a un autor clásico es tema debatible en cualquier caso. Sin embargo sería absurdo querer excluir los criterios contemporáneos, pues consciente o inconscientemente son los únicos que se emplean. Y en último término, sólo se «aprende» de un autor clásico cuando su obra se integra en el mundo categorial de uno mismo, haciéndola hablar en su centro mismo, con un lenguaje que por fuerza tiene que serle extraño en origen, pero que es el único en el que puede expresarse auténticamente el comentarista contemporáneo. Se puede, naturalmente, intentar desplazarse al ambiente del texto, al mundo antiguo, pero esto es también renunciar a la difícil tarea de atraer el mensaje de la obra clásica al mundo actual.

HISTORIOGRAFÍA GRIEGA

Tucídides, III, 82

Ana Agud
Francisco Romero

Texto

1. *Οὕτως ὦμὴ ⟨ἡ⟩ στάσις προυχώρησε, καὶ ἔδοξε μᾶλλον, διότι ἐν τοῖς πρώτῃ ἐγένετο, ἐπεὶ ὕστερόν γε καὶ πᾶν ὡς εἰπεῖν τὸ Ἑλληνικὸν ἐκινήθη, διαφορῶν οὐσῶν ἐκασταχοῦ τοῖς τε τῶν δήμων προστάταις τοὺς Ἀθηναίους ἐπάγεσθαι καὶ τοῖς ὀλίγοις τοὺς Λακεδαιμονίους, καὶ ἐν μὲν εἰρήνῃ οὐκ ἂν ἐχόντων πρόφασιν οὐδ' ἑτοίμων παρακαλεῖν αὐτούς, πολεμουμένων δὲ καὶ ξυμμαχίας ἅμα ἑκατέροις τῇ τῶν ἐναντίων κακώσει καὶ σφίσιν αὐτοῖς ἐκ τοῦ αὐτοῦ προσποιήσει ῥᾳδίως αἱ ἐπαγωγαὶ τοῖς νεωτερίζειν τι βουλομένοις ἐπορίζοντο.*

2. *Καὶ ἐπέπεσε πολλὰ καὶ χαλεπὰ κατὰ στάσιν ταῖς πόλεσιν, γιγνόμενα μὲν καὶ αἰεὶ ἐσόμενα, ἕως ἂν ἡ αὐτὴ φύσις ἀνθρώπων ᾖ, μᾶλλον δὲ καὶ ἡσυχαίτερα καὶ τοῖς εἴδεσι διηλλαγμένα, ὡς ἂν ἕκασται αἱ μεταβολαὶ τῶν ξυντυχιῶν ἐφιστῶνται. ἐν μὲν γὰρ εἰρήνῃ καὶ ἀγαθοῖς πράγμασιν αἵ τε πόλεις καὶ οἱ ἰδιῶται ἀμείνους τὰς γνώμας ἔχουσι διὰ τὸ μὴ ἐς ἀκουσίους ἀνάγκας πίπτειν· ὁ δὲ πόλεμος ὑφελὼν τὴν εὐπορίαν τοῦ καθ' ἡμέραν βίαιος διδάσκαλος καὶ πρὸς τὰ παρόντα τὰς ὀργὰς τῶν πολλῶν ὁμοιοῖ.*

3. *Ἐστασίαζέ τε οὖν τὰ τῶν πόλεων, καὶ τὰ ἐφυστερίζοντά που πύστει τῶν προγενομένων πολὺ ἐπέφερε τὴν ὑπερβολὴν τοῦ καινοῦσθαι τὰς διανοίας τῶν τ'ἐπιχειρήσεων περιτεχνήσει καὶ τῶν τιμωριῶν ἀτοπίᾳ.*

4. *Καὶ τὴν εἰωθυῖαν ἀξίωσιν τῶν ὀνομάτων ἐς τὰ ἔργα ἀντήλλαξαν τῇ δικαιώσει· τόλμα μὲν γὰρ ἀλόγιστος ἀνδρεία φιλέταιρος ἐνομίσθη, μέλλησις δὲ προμηθὴς δειλία εὐπρεπής, τό δὲ σῶφρον τοῦ ἀνάνδρου πρόσχημα, καὶ τὸ πρὸς ἅπαν ξυνετὸν ἐπὶ πᾶν ἀργόν· τὸ δ'ἐμπλήκτως ὀξὺ ἀνδρὸς μοίρᾳ προσετέθη, ἀσφαλείᾳ δὲ τὸ ἐπιβουλεύσασθαι ἀποτροπῆς πρόφασις εὔλογος.*

5. *Καὶ ὁ μὲν χαλεπαίνων πιστὸς αἰεί, ὁ δ'αντιλέγων αὐτῷ ὕποπτος· ἐπιβουλεύσας δε τις τυχὼν ξυνετός καὶ ὑπονοήσας ἔτι δεινότερος· προβουλεύσας δὲ ὅπως μηδὲν αὐτῶν δεήσει, τῆς τε ἑταιρίας διαλυτὴς καὶ τοὺς ἐναντίους ἐκπεπληγμένος· ἁπλῶς δὲ ὁ φθάσας τὸν μέλλοντα κακόν τι δρᾶν ἐπηνεῖτο, καὶ ὁ ἐπικελεύσας τὸν μὴ διανοούμενον.*

6. *Καὶ μὴν καὶ τὸ ξυγγενὲς τοῦ ἑταιρικοῦ ἀλλοτριώτερον ἐγένετο διὰ τὸ ἑτοιμότερον εἶναι ἀπροφασίστως τολμᾶν· οὐ γάρ μετὰ τῶν κειμένων νόμων ὠφελίᾳ αἱ τοιαῦται ξύνοδοι, ἀλλὰ παρὰ τοὺς καθεστῶτας πλεονεξίᾳ· καὶ τὰς ἐς σφᾶς αὐτοὺς πίστεις οὐ τῷ θείῳ νόμῳ μᾶλλον ἐκρατύνοντο ἢ τῷ κοινῇ τι παρανομῆσαι.*

7. *Τά τε ἀπὸ τῶν ἐναντίων καλῶς λεγόμενα ἐνεδέχοντο ἔργων φυλακῇ, εἰ προύχοιεν, καὶ οὐ γενναιότητι· ἀντιτιμωρήσασθαί τέ τινα περὶ πλείονος*

ἢν ἢ αὐτὸν μὴ προπαθεῖν· καὶ ὅρκοι εἴ που ἄρα γένοιντο ξυναλλαγῆς, ἐν τῷ αὐτίκα πρὸς τὸ ἄπορον ἑκατέρῳ διδόμενοι ἴσχυον οὐκ ἐχόντων ἄλλοθεν δύναμιν· ἐν δὲ τῷ παρατυχόντι ὁ φθάσας θαρσῆσαι, εἰ ἴδοι ἄφαρκτον, ἥδιον διὰ τὴν πίστιν ἐτιμωρεῖτο ἢ ἀπὸ τοῦ προφανοῦς, καὶ τό τε ἀσφαλὲς ἐλογίζετο καὶ ὅτι ἀπάτῃ περιγενόμενος ξυνέσεως ἀγώνισμα προσελάμβανεν· ῥᾶον δ'οἱ πολλοὶ κακοῦργοι ὄντες δεξιοὶ κέκλῃνται ἢ ἀμαθεῖς ἀγαθοί, καὶ τῷ μὲν αἰσχύνονται, ἐπὶ δὲ τῷ ἀγάλλονται.

8. Πάντων δ'αὐτῶν αἴτιον ἀρχὴ ἡ διὰ πλεονεξίαν καὶ φιλοτιμίαν· ἐκ δ'αὐτῶν καὶ ἐς τὸ φιλονικεῖν καθισταμένων τὸ πρόθυμον· οἱ γὰρ ἐν ταῖς πόλεσι προστάντες μετά ονόματος ἑκατεροι εὐπρεποῦς, πλήθους τε ἰσονομίας πολιτικῆς καὶ ἀριστοκρατίας σώφρονος προτιμήσει, τὰ μὲν κοινὰ λόγῳ θεραπεύοντες ἆθλα ἐποιοῦντο, πάντι δὲ τρόπῳ ἀγωνιζόμενοι ἀλλήλων περιγίγνεσθαι ἐτόλμησάν τε τὰ δεινότατα ἐπεξῆσάν τε τὰς τιμωρίας ἔτι μείζους, οὐ μέχρι τοῦ δικαίου καὶ τῇ πόλει ξυμφόρου προτιθέντες, ἐς δὲ τό ἑκατέροις που αἰεὶ ἡδονὴν ἔχον ὁρίζοντες, καὶ ἢ μετά ψήφου ἀδίκου καταγνώσεως ἢ χειρὶ κτώμενοι τό κρατεῖν ἐτοῖμοι ἦσαν τὴν αὐτὶκα φιλονικίαν ἐκπιμπλάναι· ὥστε εὐσεβείᾳ μὲν οὐδέτεροι ἐνόμιζον, εὐπρεπείᾳ δὲ λόγου οἷς ξυμβαίη ἐπιφθόνως τι διαπράξασθαι, ἄμεινον ἤκουον· τὰ δὲ μέσα τῶν πολιτῶν ὑπ' ἀμφοτέρων ἢ ὅτι οὐ ξυνηγωνίζοντο ἢ φθόνῳ τοῦ περιεῖναι διεφθείροντο.

Traducción

Tan cruel se desarrolló la guerra civil, y aún lo pareció más porque aquélla fue con mucho la primera, ya que más tarde en cierto modo todo el mundo griego, valga la expresión, se vio sacudido al disputar en cada lugar los líderes del pueblo por llamar a los atenienses y los oligarcas a los lacedemonios. Si bien en la paz no tenían excusa ni estaban dispuestos a llamarles, al estar en guerra las peticiones de alianza en beneficio de ambos bandos, tanto para daño de los rivales cuanto, a consecuencia de lo mismo, para aumento del propio poder, eran atendidas fácilmente en provecho de los deseosos de cambio.

Y sobrevinieron muchos horrores durante la guerra civil en las ciudades, horrores que se producen y se producirán siempre mientras sea la misma la naturaleza humana, más violentos o atenuados y diferentes de aspecto según la modificación de las circunstancias que se dé en cada caso. Pues en la paz y yendo bien las cosas las ciudades y los particulares tienen mayor discernimiento porque no están sometidos al apremio de la necesidad; pero la guerra, al suprimir el bienestar cotidiano, es un maestro violento y acomoda a las circunstancias los sentimientos de la mayoría.

Pues bien, las ciudades se encontraban en guerra civil, y las que se incorporaban después, por la noticia de lo ya sucedido, llegaban a los mayores extremos en la novedad de sus ocurrencias, tanto por lo retorcido de sus agresiones como por lo insólito de sus venganzas. También modificaron para justificarse la habitual valoración de las palabras por referencia a los hechos. Así la osadía irreflexiva fue considerada valerosa entrega al partido, y en cambio la calma prudente cobardía especiosa; la sensatez fachada del cobarde, y parar mientes en todo pereza para todo. La precipitación desconcertante fue tenida por cualidad viril, y el maquinar en pro de la seguridad por engalanado pretexto para desertar. El disconforme con todo pasaba siempre por leal, y quien le replicaba por sospechoso. Que alguien conspiraba con éxito: era inteligente; que lo barruntaba: más sagaz aún. Que alguien hacía propuestas para no tener que recurrir a nada de ello: saboteador del partido y acobardado por los enemigos. En una palabra: el que se anticipaba a intentar algún daño era elogiado, y también el que incitaba a quien no tenía tal intención. Es más, incluso el parentesco acabó vinculando menos que el partido, por la mayor disposición de éste a una audacia injustificada. Pues tales agrupaciones no buscaban el socorro mutuo desde las leyes existentes sino imponer sus intereses

al margen de las establecidas. Las garantías mutuas eran ratificadas menos por la sanción divina que por la complicidad en el delito.

Las buenas palabras de los contrarios se aceptaban en prevención de los hechos, por si ganaban, y no por nobleza. Se prefería responder a una ofensa a no haberla padecido antes. Y los juramentos, si es que llegaba a haberlos de conciliación, tenían vigencia momentánea al prestarlos cada bando ante el apuro, y su validez no tenía otro fundamento. Llegado el caso el que tomaba la delantera en un golpe de audacia, si veía indefenso al otro, disfrutaba más su venganza por la fe burlada que si lo hubiese hecho a las claras, y ponía en cuenta tanto la seguridad como el hecho de que recogía un premio a su inteligencia por haber vencido con engaño. Y es que la mayoría prefiere ser malvado y llamarse hábil a ser ignorante y llamarse bueno, y lo uno avergüenza y de lo otro se hace alarde. Causa de todo ello es el poder, por la ambición que conlleva de riquezas y honores. Consecuencia de ello es también el apasionamiento que ponían en sus rivalidades. Pues en las ciudades los líderes de uno y otro bando, con una fraseología de buenas apariencias, preferencia por la igualdad política del pueblo o por un moderado gobierno de calidad, al bien común, que a su decir atendían, lo trataban como premio de certamen, y compitiendo sin reparar en los medios por imponerse unos a otros no sólo se atrevieron a las mayores atrocidades sino que incluso llegaban a venganzas aún mayores, no ateniéndose a lo justo y a lo conveniente para la ciudad sino poniendo el límite donde a cada bando le apetecía en cada momento, y adquiriendo el poder con sentencias injustas o por la fuerza estaban prestos a satisfacer sus ansias de rivalidad y poder. En consecuencia ni unos ni otros se regían por la piedad, sino que por la beldad de sus palabras gozaban de mejor fama quienes se comportaban odiosamente. Los ciudadanos que quedaban en medio perecían a manos de ambos, ya porque no colaboraban, ya por envidia de que sobreviviesen.

Comentario

LOCALIZACIÓN DEL CAPÍTULO Y MOTIVO DE SU ELECCIÓN

El pasaje elegido para este comentario de prosa griega representa un elemento único en la Historia de la guerra del Peloponeso. Insertado a continuación de la descripción de las atrocidades ocurridas en la guerra civil de Corcira, el autor habla aquí por sí mismo, interrumpiendo un modo narrativo que se caracteriza precisamente por dejar siempre el juicio confiado al lector.

En todo lo que precede Tucídides ha estudiado ya las relaciones políticas, y humanas en general, con suficiente lucidez y crudeza como para que los horrores que aún han de venir no puedan ya sorprender demasiado. El elemento ilustrado, clave de lo científico en Tucídides, se ha mostrado hasta ahora en una imparcial objetividad en la narración, acompañada de una minuciosa labor de reconstrucción de las diversas ideologías en juego —en la composición de los discursos—. Y en esta línea general la inserción de un pasaje en el que se juzga directamente, y en tonos abiertamente morales, representa un quiebro llamativo. El papel que puede desempeñar un paréntesis de este tipo en la trama de relato y discursos de la obra de Tucídides sólo puede definirse y valorarse por referencia al significado de las otras dos formas de exposición mencionadas. Sobre la narración tucididea no hay mucho más que decir sino que es todo lo escueta y minuciosa que puede serlo una simple presentación objetiva de los hechos. A despecho de los varios intentos de ver en Tucídides un *parti pris* en favor de la democracia ateniense, encubriendo los aspectos que pudieran ponerla en cuestión, la investigación actual en su conjunto reafirma con energía el completo éxito de Tucídides en su propósito de contar las cosas como son. Es bien conocido el valor que Tucídades reconoce a lo material («infraestructural») como factor determinante de comportamientos y actuaciones políticas. En los discursos, cuyo significado se está debatiendo desde que la filología es filología, nosotros vemos la presentación in vivo del otro elemento, el ideológico, que da forma pública a las motivaciones reales y es al mismo tiempo reflejo de los factores materiales y elemento manipulador e instancia de de-

cisión para los mismos, por lo tanto dato tan operante y objetivo como cualquier otro condicionante, además de «hermoseamiento de cosas inconfesables» o «mentira y justificación».

El problema específico de valoración que plantea el pasaje elegido es, por referencia a las otras dos formas de expresión, el siguiente: ¿Por qué Tucídides abandona la impersonalidad de la exposición y reconstrucción de los hechos e inserta su propio juicio moral —sensu lato— sobre los acontecimientos? ¿No es esto ceder a la tentación de poner también algo de la propia subjetividad? ¿De intervenir personalmente? ¿No es un modo de interrumpir la disposición estrictamente científica que guía al resto de la obra y adoptar momentáneamente la función del moralista?

La respuesta a estos interrogantes sólo puede proporcionarla un examen riguroso del pasaje en cuestión, de su contenido y estructura, de sus expresiones, de sus énfasis y centros de gravedad.

CONTENIDO Y PROPÓSITO DEL CAPÍTULO

El tema general es claramente la completa subversión de la moral ciudadana en el estado de guerra civil. El leitmotiv de toda la exposición es el que aparece en los primeros presentes sentenciosos: que la serie de *renuncias individuales* en las que se basa la convivencia pacífica, con su sumisión a las leyes y costumbres de respeto recíproco, depende de que el *resultado sea rentable*, de que efectivamente la sociedad se configure como un todo estable, donde las cosas se puedan prever y calcular, y de que se logre auténtica prosperidad material, riqueza, bienestar material y tranquilidad. Pero en el momento en que la prosperidad desaparece, y las expectativas normales dejan de contar —las expectativas de vida en el caso de la peste de Atenas (II, 52 s), las expectativas económicas, sociales y políticas en caso de revuelta y guerra civil—, ese endeble «pacto social» de mutuo respeto se rompe porque ya no vale la pena, y las relaciones se vuelven *inmediatas, directas y brutales*. La capacidad social del individuo ya no está garantizada por la objetividad de leyes y tribunales, y sólo queda la fuerza personal o de grupo, y la imposición directa de los propios intereses. Los riesgos del desorden, ya inevitables, se vuelven a la vez posibilidades de rápido lucro y beneficio, y hay un círculo vicioso por el que la precaución es pérdida segura, y la audacia riesgo y posible ganancia.

Esta idea obtiene un desarrollo nada lineal, con transiciones entre exposiciones de hechos, comentarios de tipo general y reflexiones de tono muy definitorio. El conjunto produce la impresión simultánea de apasionamiento e intensa integración de las ideas, de redacción suelta y rápida en unas ocasiones y complicada y penosa en otras. En los apartados que siguen examinaremos detalladamente tanto la

organización del pasaje y sus componentes como la forma de la expresión y los recursos lingüísticos y literarios más destacados. Y en consonancia con el ductus del propio autor intentaremos finalmente extraer también nosotros consecuencias generales, aprender de la Historia de Tucídides reformulando en el lenguaje del conocimiento actual sus propias conclusiones.

Estructuración del capítulo

Cabe apreciar en este texto una estructura trimembre, que en términos generales se corresponde con esa articulación clásica de cualquier exposición en tres componentes, de funciones respectivamente proemial, expositiva o nuclear y recapituladora.

A nuestro entender tienen carácter de prólogo los dos primeros párrafos (líneas 1-15). El núcleo es introducido en la línea 16 por la partícula *οὖν*, que concluye las anteriores afirmaciones de carácter general y reintroduce el tema concreto. El tercer miembro, que presenta algunos de los caracteres recapituladores de los epílogos oratorios, ocuparía aproximadamente el párrafo 8.º.

En realidad este «aproximadamente» no se aplica sólo a la delimitación del tercer componente, pues todo el capítulo está compuesto sin verdaderas soluciones de continuidad ni particiones tajantes, y las «suturas» están formadas por transiciones que al mismo tiempo sirven de cierre de lo anterior y anticipan lo que sigue. Es precisamente esta estrecha conexión de las diversas partes entre sí, en fondo y forma, lo que configura el pasaje elegido como un todo unitario que se distingue netamente de los capítulos anterior y siguiente.

En lo que hemos llamado prólogo aparecen dos partes bien definidas, correspondientes a cada uno de los párrafos: líneas 1-8 y 10-15.

El primer párrafo presenta los hechos de la expansión revolucionaria y la secuencia de sus causas en un estilo que, como veremos al hablar de los aspectos sintácticos del texto, recuerda el inicio de las *Historias* de Herodoto o el proemio de la de Tucídides. Estas causas se van concatenando mediante «variationes» que eliminen la monotonía: *δίότί*, *ἐπεί*, participio, oración principal yuxtapuesta. El párrafo es el gozne sobre el que giran el capítulo anterior (el 81) y éste, y constituye el engarce entre ambos. La oración que abre el cap. 82, que cabría llamar su «título», resume los capítulos anteriores, donde se ha expuesto con minucioso detalle la crónica de una sola revolución, la de Corcira, y abre el relato a la exposición de las líneas generales de toda revolución, justamente a partir de este párrafo que pluraliza en el espacio la singularidad de la revolución de Corcira. Este párrafo primero bosqueja en forma general lo que luego se desarrollará más detalladamente en la parte que podríamos llamar nuclear.

Aparte de estas funciones de resumen, conclusión y engarce con el capítulo anterior y de prólogo anticipador del resto del capítulo, el trozo 1-8 está respecto al párrafo que sigue (9-5) en la misma relación que «ergon» y «logos» en la concepción general de Tucídides, con su distinción de la acción por una parte y de la explicación y las causas por la otra; es la misma polaridad que sustenta los análisis que los estadistas hacen de las situaciones en su *Historia* (cf. Pericles en II 36 ss), así como la interpretación de la historia de la guerra del Peloponeso que ofrece el propio autor en I.22, 1-2. Sobre esto volveremos brevemente cuando tratemos del léxico.

En las líneas 1-8 se exponen los hechos concretos acaecidos en las diversas revoluciones, y en 9-5 se ofrece una explicación general de ellos. La diversidad de contenidos de ambos párrafos se pone también de manifiesto en la diversidad de la expresión formal y en una cierta reiteración léxica.

Se observará que en la primera parte predomina el pasado de relato histórico (sin valor aspectual: *προυχώρησε. ἔδοξε, ἐκινήθη*, o reiterativo: *ἐπορίζοντο*), mientras que en la segunda tenemos presentes sin referencia a la temporalidad (*ἔχουσιν, ὁμοιοῖ*) y eventuales generales. La aparición en la segunda parte (línea 9) del aoristo *ἐπέπεσε* está motivada por la reasunción del título del comienzo, ya que allí se informaba sobre una sola revolución y ahora pasamos a una pluralidad de revoluciones, que aportan los testimonios a partir de los cuales se podrán inferir las leyes generales expresadas mediante eventuales y presentes intemporales. La similitud de funciones entre la oración de la línea 9 y la de la 1 se hace patente en la reiteración de las dos ideas básicas, la de la referencia a la «stasis» y la de su consideración de sangrienta o calamitosa, idea esta última puesta de relieve por la posición enfática de *ὠμή* en la primera oración, y acentuada por la hendíadis *πολλὰ καὶ χαλεπὰ* en la línea 9, que no es sino una variatio por amplificación de la primera. El resalte estilístico dado por estos procedimientos a la idea de la crueldad hace pensar en un intento consciente de Tucídides por recoger el sentimiento que ha podido suscitar lo relatado anteriormente, e ir anticipando así la atmósfera patética que se desarrollará luego, sobre todo hacia el final (v. 50-55).

La oposición formal entre los dos párrafos iniciales tiene como correlato la reiteración de los contenidos, pero planteados en un nivel distinto, como veremos, así como la de los términos:

A partir de «staseis» concretas localizadas en espacio y tiempo (*ἑκασταχοῦ, πᾶν τὸ Ἑλληνικόν, πρώτη*) se pueden sacar conclusiones válidas para todo tiempo (*γιγνόμενα καὶ αἰεί ἐσόμενα*) —aunque con modificaciones locales (línea 11)— mientras se sostenga la premisa expresada en línea 10. Si 4-8 daba las razones de la internacionalización del conflicto teniendo en cuenta las circunstancias de la guerra y de la paz, 12-15 sirve de explicación causal de la proposición general

de 10-12. Con ello tenemos un paralelo completo entre los dos planos:

hecho concreto - causa concreta	1-4/4-8
hecho general - causa general	10-12 / 12-15

Es notable también que el distinto nivel de análisis lleve consigo una profundización distinta en el planteamiento de las causas:

En 4-8 las razones de causalidad, «prófasis», resultan ser cosa superficial, quedando en cierto modo diluidas en su circunstancialidad, *πολεμουμένων, ἐν εἰρήνῃ*. En 12-15 se manifiesta el verdadero origen de la «stasis», la naturaleza humana. Una vez que *ὁ πόλεμος* —nótese lo enfático del sujeto— suprime el bienestar, la *γνώμη* cede el puesto a la *ὀργή*. De la circunstancialidad del *πολεμουμένων* pasamos a la función activa, como sujeto, de *ὁ πόλεμος*.

Los párrafos 3-7 (líneas 16-42) comprenden lo que hemos llamado núcleo expositivo. Un somero examen de los usos verbales nos permite desmembrar en unidades menores este conjunto. Si tenemos en cuenta el uso de aoristos, imperfectos y presentes, veremos que se hallan agrupados cada vez en series que excluyen parcial o totalmente la presencia de los otros tiempos del indicativo. En el párrafo tercero sólo tenemos imperfectos. En líneas 19-30, y con la única excepción de *ἐπηνεῖτο*, todos son aoristos. Las formas finitas de 32-40 corresponden a imperfectos, mientras que en 40-42 se utiliza el presente o su equiparable, el perfecto *κέκληνται*.

Dentro de esta parte central el párrafo 3 es como un nuevo proemio, aunque menor, que recoge de nuevo la idea de la «stasis» expuesta ya en las líneas 1-8 pero con distinta función. En 1 se consignaba el hecho histórico individual de la revolución de Corcira. En 8 se mostraba la reproducción de lo ocurrido allí en otras ciudades. Ahora, con *ἐστασίαζε* (1.16), se hace hincapié en el proceso del desarrollo de la stasis. Como marcador de la separación de este segundo miembro respecto al primero se ha de considerar *οὖν* (línea 16). Tras la exposición de los hechos y sus explicaciones generales volvemos a lo concreto, recogiendo el hilo que habíamos dejado en la línea 8.

Tras este pequeño proemio que recoge el relato de lo concreto viene el núcleo de la exposición de las características y hechos de la revolución. La presentación que de ello hace Tucídides lleva el sello de su técnica expositiva, puesto que la repartición ya observada de las formas finitas (aoristos / imperfectos / presentes) responde formalmente a su manera de concebir el acontecer histórico, es decir, a la dualidad logos-ergon. El logos como explicación y causa de la acción comprendería las líneas 19-30. El ergon se expondría en 32-40. Mientras que los aoristos carecen de todo matiz de acción, marcando sólo el pasado y la posible identidad de sujeto y predicado, los imperfectos señalan la puesta en práctica de las concepciones y actitudes mentales, expresadas como postulados teóricos por los aoristos y oraciones nominales.

Sin embargo, se debe notar que la distinción logos/ergon no es aquí tan tajante como por ejemplo en II 36.4 y 22.1-2, sino que hay más bien un desarrollo gradual.

El nivel más alto de abstracción corresponde al párrafo cuarto, donde se nos expone el primer paso de la degradación ética, consistente en una tergiversación terminológica que es expresión externa de una profunda alteración de la escala de valores de las virtudes tradicionales: valor, templanza, inteligencia...

Un segundo paso es la concreción en el individuo de esos valores nuevos referentes a la nueva norma moral. Si en el párrafo cuarto la contraposición de valores se hacía en términos abstractos (audacia, valentía, vacilación,...), en el párrafo quinto la oposición es la de los individuos poseedores de esos valores y sus contrarios, con lo que tenemos un término medio entre la abstracción del párrafo anterior y el carácter sensiblemente más concreto del siguiente.

En un tercer estadio esas normas abstractas del párrafo cuarto, aplicadas al individuo (párrafo quinto), aparecen como motivadoras de la acción, que es descrita aproximadamente en los párrafos seis y siete.

La aparición, desconcertante a primera vista, del imperfecto *ἐπηνεῖτο* en la línea 28 hace referencia más al plano conceptual que al de la acción; el imperfecto sería lo esperado para indicar la repetición de la apódosis de una eventual encubierta por el participio sustantivado. El eventual, creemos, expresa una mayor concreción frente al apartado anterior, aunque es más general que el siguiente. Nótese que mientras en el párrafo quinto todo gira en torno a la confusión ideológica y de términos («era considerado... llamado... elogiado...), en los apartados siguientes lo que se expone son las acciones mismas, que tienen su origen en esa confusión.

Si el paso de la teoría a la praxis se ha realizado a través de esa etapa intermedia de concreción individual, entre ésta y la praxis hay un nuevo miembro de transición. En 29-30 se dice que el desplazamiento de un valor (la vinculación familiar) por otro (la razón del partido) está motivado por una determinada predisposición a la acción. Con esta frase se condensan los dos aspectos del mismo fenómeno: la teoría y fundamento de la stasis por un lado, por el otro la praxis. Y si atendemos a que es precisamente *τολμᾶν* el término utilizado para indicar ese actuar (en el apartado léxico tendremos ocasión de examinar ampliamente su significado), comprobaremos lo adecuado que es este vocablo para abrir el apartado dedicado a los *ἔργα*.

Tras la exposición de lo sucedido en el mundo del logos y su correlato en el de la acción aparece la sentencia 41-42, expresada por medio de presentes y formas afines, que destacan la intemporalidad por lo que tienen de actualidad permanente. Con esta sentencia se resume la subversión ética y terminológica que se ha expuesto en los

párrafos anteriores. La función de 41-42 es similar a la de 12-15, ya que explica, justifica y es el eje en torno al que gira todo lo anterior.

Con ello se cierra el segundo miembro y se abre el tercero, que a nuestro entender tiene caracteres recapituladores propios de un epílogo.

Las oraciones de 43-44, que recuerdan a un Heráclito por la sentenciosa condensación de su expresión, con probable aliteración sobre los tres últimos elementos más significativos: *αὐτῶν αἴτιον ἀρχή*, son el resultado último y concluyente del análisis hecho a lo largo del capítulo: la causa verdadera, *αἴτιον*, está claramente contrapuesta a la que ha sido considerada generalmente como causa del desarrollo revolucionario, *πρόφασις* (línea 5), y que realmente no viene a ser sino un pretexto (cf. el *ἀποτροπῆ πρόφασις εὔλογος*), que como tal llega a hacerse innecesario cuando algo, en este caso el partido, importa más (cf. línea 30).

La principal consecuencia (*ἐκ δ'αὐτῶν*) de tal principio general está expresada en otra frase sin verbo y de características similares a la anterior.

La conclusión que en forma general se expone en las líneas 43-44 recibe su confirmación no sólo de todo lo dicho hasta ahora sino también de un nuevo ejemplo demostrativo que, examinado atentamente, no viene a ser sino una recapitulación de todo el capítulo, respecto al cual funciona como un epílogo. En otras palabras, este tercer miembro (44-55) resume lo expuesto en el segundo (16-44) y que respondía a lo anunciado en el primero (1-15).

La búsqueda de una justificación mediante la palabra, actitud que se denunciaba ya en 19 y ss., es recogida en 45-46 y 52-53 junto con la referencia al nuevo patrón por el que medir los valores, ya anunciado al comienzo y explicitado en los párrafos sexto y séptimo.

La extremosidad de unas venganzas planeadas sin otro límite que el de las popias apetencias (47-52) recoge lo anunciado en 9, reiterado en 16-18 y desarrollado en la exposición de los «erga».

A pesar de la sequedad objetiva de la expresión tenemos algo de aquella exigencia de los epílogos oratorios de excitar los afectos, ya que a ello debe responder, y no creemos que sea casual, la posición enfática no sólo de la última frase sino también del verbo *διεφθείροντο*, en una manifiesta gradación creciente del número de sílabas: *φθόνῳ τοῦ περιεῖναι διεφθείροντο*. Si se hubiese tratado de una pieza oratoria ni siquiera hubiese necesitado de la parénesis en el epílogo para cumplir su función, apotréptica en este caso, ya que el cuadro presentado en esta especie de epílogo tiene tintes suficientemente sombríos como para ejercer su acción disuasoria.

Resumiendo este apartado sobre la estructura del capítulo, cabe afirmar que desde el punto de vista de su organización es un todo unitario, con una división interna trimembre que corresponde a la

partición clásica en prólogo, núcleo y recapitulación. A su vez este todo, susceptible de menores subdivisiones, se integra como parte dentro de un conjunto más amplio, el del relato de los hechos de Corcira que comienza en III 70.

Dentro de este marco nuestro capítulo cumple una doble función.

En primer lugar sirve de recapitulador de todo lo que se ha dicho antes, como lo prueba formalmente la introducción del capítulo por *οὕτως* y sobre todo una simple lectura del contenido comparada con lo que encontramos en los capítulos 70-81, de todo lo cual viene a ser una breve reiteración.

Por otro lado, y esto es quizá lo que más se ha de destacar, el capítulo funciona como expresión del logos que corresponde a los erga contenidos en los capítulos anteriores. Hemos visto que en el texto comentado aparecen al menos tres niveles de exposición, que responden a una mayor o menor abstracción y correspondiente menor o mayor concreción, niveles que se relacionaban con diversas formas verbales: aoristos, imperfectos y presentes. El capítulo, como unidad completa que a su vez se integra en un todo, representa lo que de teórico y general había en los aoristos y presentes respectivamente, frente a lo concreto de los capítulos anteriores, a los que explica, justifica y de los que es una conclusión general.

El esquema sería más o menos el siguiente:

III 70-81: erga
III 82: logos: nivel superior: leyes generales
nivel medio: justificación teórica e ideológica de los hechos : logos
nivel inferior: hechos concretos genérales : erga

Por todo ello el capítulo III 82 se ha de considerar como integrado de dos maneras en los episodios de Corcira: formalmente como epílogo, y desde el punto de vista del contenido como resumen que permite concluir leyes generales, válidas para cualquier tiempo.

ANÁLISIS DE LOS DIVERSOS NIVELES DE EXPRESIÓN:

Nivel fónico

En materia de fonética estilística este capítulo no contiene elementos demasiado significativos, pues en general la prosa de Tucídides dedica una atención mínima a la belleza de la expresión. Únicamente merece la pena consignar una cierta proporcionalidad métrica y de número de sílabas en los miembros de las contraposiciones de los párrafos 4 y 5, donde las simetrías del contenido su subrayan también con algunos homoioteleuta y parisosis: *τόλμα ἀλόγιστος / ἀνδρεία φιλέταιρος*,

μέλλησις προμηθὴς / δειλία εὐπρεπής, ξυνετόν / ἀργὸν, ἔμπληκτος-μοίρᾳ / ἀσφαλείᾳ -εὔλογος.

En cambio sí parece oportuno señalar el tipo de afinidades dialectales de esta prosa, que se muestran en algunas peculiaridades de su fonética.

En este texto no aparecen muestras del uso de jonio —ss— por ático —tt—, pero sí es un jonismo claro *θαρσῆσαι*, donde la forma ática hubiera sido *θαρρῆσαι*. En cambio no debe considerarse un jonismo la forma *ἐς* (en Tucídides no aparece *εἰς* salvo en composición con *ἐπί*, es decir, *ἐπεισ-*) ya que según Rosenkranz (Indog. Forsch. XLVIII, p. 149) tanto *ἐς* como *εἰς* son «gut attisch».

Frente a los jonismos mencionados abundan en el texto ejemplos de preferencia por las formas áticas, como en el caso de *ῥᾶον* (jonio *ῥῆϊον*).

Como arcaísmos del ático, aunque las dificultades en la transmisión del texto no permiten decisiones concluyentes sobre su autenticidad, hemos de considerar la acentuación de *ἑτοῖμοι*, la vocalización de *ṛ* en *ἄφαρκτον*, o los numerosos casos de *ξυν-*, siempre según Rosenkranz. En este apartado hemos de incluir también *αἰεί*, sustituido en las inscripciones desde 426 por *ἀεί*.

Los datos que nos proporciona la fonética nos remiten pues a un ático arcaizante con ligero barniz jonio.

Nivel morfosintáctico

En lo que se refiere a la composición formal de la narración es muy de destacar la relativa escasez de oraciones subordinadas con verbo en forma personal. Si no se nos ha escapado inadvertidamente alguna, en este texto hay 11 oraciones introducidas por alguna conjunción y sólo una de relativo. Son en general oraciones poco desarrolladas, en ocasiones más cercanas a la parataxis que a la hipotaxis.

Así en el párrafo 8 *ὥστε εὐσεβείᾳ...ἐνὸμιζον*, que formalmente es una oración consecutiva real u objetiva, como suèle designarse en la gramática tradicional, atendiendo a su contexto resulta difícil clasificarla como subordinada, ya que la principal de la que dependería no es la anterior sino el conjunto de todo lo expuesto antes, como acertadamente han visto los editores que la separan de la anterior con un punto. *ὥστε* cumple aquí una función análoga a la de *ἐκ δ'αὐτῶν* en la línea 44, ya que si es cierta la existencia de una relación causa-efecto entre todo lo anterior y la oración que comentamos, es en cambio muy laxa la de antecedente-consecuente desde el punto de vista gramatical. Se advierte aquí una característica propia de la expresión tucididea en general: que forma y contenido no siempre se acomodan en una relación claramente biunívoca, sino que en ocasiones su correlación se ve distorsionada por condensaciones,

contaminaciones y en general por la dificultad que muestra Tucídides por acomodar su rico y concentrado lenguaje a la norma lingüística vigente.

Muestra clara de lo que acabamos de decir puede ser también el párrafo segundo, por la forma como se exponen en él las circunstancias que dieron lugar a las intervenciones foráneas en la política interna de las ciudades.

Desde una consideración superficial *πολεμουμένων* podría interpretarse como mera variatio, para romper el paralelismo con *ἐν μὲν εἰρήνῃ*; en efecto, las construcciones se encadenan más o menos con el sentido de que «aunque en la paz no tuvieran motivo ni estuvieran dispuestos a llamarles, en la guerra tenían como motivo la guerra misma, y solicitaban alianzas que les eran concedidas...» Sin embargo, aparte de la variatio, hay aquí una fuerte condensación de la expresión, ya que *πολεμουμένων* no responde sólo a la indicación temporal *ἐν εἰρήνῃ* sino que se homologa también con el genitivo absoluto que precede, lo que origina una doble referencia, de contenido (en la guerra / en la paz) y de forma (genitivo / genitivo). Y es esta segunda referencia la que nos hace pensar que el participio no es una mera referencia temporal correlativa de «en la paz» sino que representa al mismo tiempo una indicación de contenido por referencia a su homólogo *οὐκ ἐχόντων πρόφασιν*. La constructio plena podría ser la siguiente: *ἐν εἰρήνῃ... ἐχόντων καὶ ἑτοίμων / ἐν πολέμῳ... πολεμουμένων καὶ ξυμμαχίας...* Con este procedimiento el concepto de la guerra ha pasado de ser algo lateral, la circunstancia temporal, a atraer directamente la atención por reunirse en él tanto la circunstancia temporal como, lo que es más importante, la causa de las intervenciones foráneas. Poco más adelante la misma noción de *πόλεμος* es puesta de relieve por otra variatio: *ἐν εἰρήνῃ / ὁ πόλεμος*. El paralelismo ha sido roto de nuevo, y su consecuencia es una nueva condensación de la expresión: la guerra aparece tratada al mismo nivel que las ciudades y las personas, como sujeto, mientras que de acuerdo con la estructura de la antítesis le correspondería un dativo de circunstancia temporal. No parece necesario insistir en el contraste entre la anodina expresión de *ἐν εἰρήνῃ*, que incluso comparte su expresión del tiempo con otro dativo, *ἀγαθοῖς πράγμασιν*, frente a la enfática aparición de *ὁ δὲ πόλεμος* en una oración nominal sentenciosa, así como en la siguiente, donde ya no es causa sino directamente autor.

En general el problema que presenta el texto que comentamos tiene su origen, más que en la complejidad sintáctica, apenas existente, en la «plenitud» de los usos sintácticos, donde no hay nada superfluo e incluso casi falta lo necesario. Quizá la construcción más compleja, aunque no la más difícil de interpretar, sea la inicial. En ésta, perteneciente al llamado «periodo histórico» (cf. Denniston, *Greek Prose style*, p. 7) y con una estructura y disposición similares tanto al inicio de la Historia de Tucídides como al de la de Herodoto, puede apre-

ciarse la pobreza del desarrollo hipotáctico, especialmente si se lo compara con un Isócrates, y una cierta torpeza expresiva, si la medida se sitúa en Demóstenes, por lo que hace a la disposición de las oraciones. Estas, más que subordinadas, aparecen como enganchadas una a otra según van acudiendo las ideas a la mente del autor: A-B-b′-b″-b‴... No hay proporción, ni simetría, y ni siquiera las sucesivas sub-subordinaciones parecen responder a una jerarquía de importancia por el contenido. Sin embargo, si se compara este párrafo con los aludidos comienzos de Tucídides y Herodoto, se observará que esta forma de construcción es deliberada y no fruto de la improvisación. Primero aparece la frase programática o de título, y luego, en forma decreciente, se van aportando los aspectos secundarios en oraciones de extensión progresiva. El efecto final es el de un contrabalanceo similar al de la repartición tradicional de las frases según la llamada ley de los miembros crecientes. Si se utilizasen cifras que respondan a la extensión lineal de las oraciones, y conservando las letras del esquema anterior, tendríamos la combinación A(2) - B (1) - b′ (2) - b″ (4) - b‴ (8).

En general Tucídides prefiere expresar la subordinación de las ideas por medios distintos del de las subordinadas con verbo personal y conjunción.

a) De uso frecuente (aunque en nuestro texto sólo una vez) son las *oraciones de relativo: οἷς ξυμβαίη* (par. 8).

b) Los *participios*, en aposición, concertados o absolutos, llevan por lo común el peso de las ideas subordinadas. De la multiplicidad de su uso pueden dar prueba *τὸν μὴ διανούμενον* (equivalente a una relativa eventual), *ἐπιβουλεύσας* y otros paralelos para indicar la repetición en el pasado; a éstos habría que añadir los que se utilizan frecuentemente para indicar tiempo, causa, concesión, etc.

c) *Infinitivos con artículo:* son de uso muy abundante. Aquí pueden señalarse *διὰ τὸ μὴ πίπτειν, τοῦ καινοῦσθαι, διὰ τὸ ἑτοιμότερον εἶναι...*

d) *Sustantivos*, sobre todo abstractos en -sis: *τῇ τῶν ἐναντίων κακώσει, τῇ δικαιώσει, προτιμήσει, μετὰ καταγνώσεως, ὠφελίᾳ, πλεονεξίᾳ...*

En conjunto se aprecia pues una amplia preferencia por las construcciones braquilógicas nominales y participiales frente a las de relativo o las introducidas por conjunciones. Esta preferencia se acusa incluso en la composición de los discursos más elaborados, y en nuestro pasaje se advierte claramente su relación con la sencillez sintáctica de muchas construcciones, visible no sólo en los párrafos mencionados sino también en los párrafos 4 y 5, expresados prácticamente sólo en oraciones nominales puras.

Sobre las estructuras sintácticas de Tucídides bien podría decirse que su mejor calificación sería tomar a la inversa la opinión que Denniston expresa sobre Gorgias. Pues si éste, según sus palabras, contaba con la ventaja inicial de no tener nada que decir, lo que le

permitiría concentrar toda su energía en la manera de decirlo, Tucídides padeçe por el contrario un auténtico exceso de ideas, que intenta expresar en el menor espacio posible. Añádase a ello el carácter experimental de toda su prosa, situada en los comienzos de la narración literaria y científica, y se comprenderán las dificultades que hubo de salvar nuestro autor.

EL LÉXICO Y LA FORMACIÓN DE LAS PALABRAS

En materia de léxico y formación de palabras Tucídides sigue fielmente al espíritu de la época, muy atenta al uso de las palabras y a su correcto empleo e inteligencia. Es un momento en que está de moda Pródico con sus conferencias sobre el uso correcto de las palabras, hasta el extremo de merecer una referencia del cómico Ferécrates (Frg. 137): *πρὸσαιρε τὸ κανοῦν, εἰ δὲ βούλει, πρόσφερε* (V. Denniston p. 18 ss). Al mismo tiempo el sofista Antifón daba lecciones sobre la formación de las palabras, y en un fragmento de Aristófanes (198) uno de los personajes menciona las últimas novedades léxicas de Alcibíades o Trasímaco. Por detrás del aspecto superficial y hasta jocoso de estos «juegos lingüísticos» está el hecho, ciertamente trascendental, de la necesidad de elaborar un léxico capaz de sustentar y proseguir nuevas ideas y concepciones en todos los ámbitos.

En la lógica de la empresa Tucididea de hallar y expresar la verdad con rigor y exactitud está su empeño por lograr una expresión realmente significativa y precisa (*ἀκριβολογία*), y todos sus préstamos, creaciones y modificaciones del sentido de los vocablos existentes sirven a este fin. Tucídides llena su narración histórica de observaciones penetrantes y de proposiciones de valor general, cuya expresión requiere la constitución de un nuevo vocabulario suficientemente abstracto y preciso como para que las nociones se dibujen con contornos amplios y sólidos, sin la extrema generalidad de la filosofía presocrática pero con un nivel abstractivo muy superior al de la expresión literaria y técnica al uso. A diferencia de su atormentado sucesor Lucrecio, Tucídides no expresa en parte alguna su dificultad lingüística, pero su obra entera es índice de sus esfuerzos por vencer una *egestas* constrictiva y niveladora. Básicamente sus recursos son dos: la adopción de términos procedentes de otros dominios vivenciales, y la creación de palabras nuevas a partir de los elementos productivos de la morfología del griego. En ocasiones el contexto contribuye a dar un valor nuevo a palabras anteriores, que de este modo se precisan y especializan.

Nuestro capítulo presenta algunos términos cuyo origen es seguramente la terminología médica: *πρόφασις*, su derivado *ἀπροφασίστως*, y quizá también *εἶδος*.

Del lenguaje de los juegos está tomado *ἆθλα*, y aunque no sea

tal vez el primero en hacerlo, hay aquí una expresiva generalización de *ἀγωνιζόμενοι* y su compuesto *συνηγονίζοντο*.

Como generalización de un término forense debe considerarse el uso que se hace aquí de *προβουλεύσας*.

Entre las creaciones léxicas originales de Tucídides cabe señalar algunos de los abstractos en -sis como *περιτεχνήσει* o *μέλλησις*. La primera resulta también novedosa por la adopción del prefijo *περι-*. La segunda, si no es quizá creación formal de Tucídides, sí lo es desde el punto de vista del significado, donde se observa bien la tendencia intelectualizante y abstractiva de todo el lenguaje culto de la época y del autor: un término que de suyo designaría el «estar a punto de» pasa a significar algo así como «irresolución dubitativa».

Esta misma tendencia a referir los vocablos a hechos de la vida del espíritu, sacándolos de sus referencias a la vida práctica, se advierte en la utilización de *ἀλόγιστος* (l. 20), que en el capítulo siguiente se refuerza con *λογισμῷ*. En Herodoto uno y otro término hacían referencia a las reglas de cálculo. En Tucídides su ámbito de significado es la reflexión y la actitud reflexiva. (Y no estará de más volvernos en este punto sobre la formación de nuestro propio término «reflexión», cuyo origen está en la mera duplicación de la imagen por el espejo, que es también el fundamento de «especulación»; tampoco en castellano son estos usos tan antiguos...)

Creación de Tucídides parece ser también el hápax *διαλυτής*, traducible quizá por nuestro término político-moral de «disolvente», o de «saboteador» (pero el primero tiene el inconveniente de remitir a actitudes marcadamente conservadoras, recelosas de cualquier crítica, lo que no estaría en el sentido del texto, y el segundo es de un significado demasiado concreto y demasiado moderno a la vez). Se trata de un término a la vez general y preciso, como se pone de manifiesto en el posterior *διαλύσων* (83,2) «el dirimente», «el que separa a dos que se pelean».

En la lengua de Tucídides un procedimiento habitual para alcanzar una mayor precisión terminológica es la adición e incluso acumulación de preverbios: *ἀντιτιμωρεῖσθαι*, *προπαθεῖν*, *προσελάμβανεν*, *ἐπεξῇσαν*, o el original *ἐφυστερίζοντα*, donde la ironía casi se hace oxímoron al participársenos esa carrera de las ciudades por no ser las últimas en «gozar de la stasis».

El valor de dos términos puede experimentar una precisión recíproca, bien por la mera relación entre ambos, bien por las posibles referencias a terceros. Tal es por ejemplo el caso de las dobles antítesis del párrafo cuarto de este capítulo: *τόλμα*, susceptible de interpretarse como «atrevimiento», como expresión de algo que se mueve en el nivel volitivo, no tendría en principio encaje en el plano intelectual aportado por *λογισμός*. La yuxtaposición de *ἀλόγιστος* y *τόλμα* no obedece a razones de parisosis ni en general a ningún motivo ajeno al significado, sino que sirve precisamente para precisar éste. En

principio todo atrevimiento es de suyo *ἀλόγιστος*, esto es, no tiene nada que ver con cálculos de ningún género, queda al margen de ellos, y en consecuencia este adjetivo no añade nada al nombre, y sería pura redundancia, cosa poco usual en la manera de expresarse Tucídides, y que requiere alguna explicación. Esta se hallará si se advierten que en la concepción de Tucídides todas las cosas de facto, todo ergon, tienen al mismo tiempo una causa y una explicación en el ámbito del logos, sin el cual la acción ni se produce ni se explica. En el discurso de Pericles en II, 40, 2-3. se dice que «... por no considerar un daño para la acción las palabras, sino el no haberse informado con la palabra antes de ir de hecho a donde es preciso..., por ello en los demás el desconocimiento produce audacia, la reflexión en cambio irresolución...». De manera que el mencionado adjetivo no es gratuito, sino que califica negativamente un término que con frecuencia tiene valor positivo (véase a este respecto la tesis de Huart sobre el vocabulario del análisis psicológico en Tucídides). Con todo, el significado de la palabra que comentamos no se agota en esta cualificación aportada por el adjetivo, sino que se define también por su relación con los otros tres miembros sustantivos de la doble antítesis: *ἀνδρεία*, *μέλλησις*, *δειλία*.

Para nosotros, y en consonancia con Huart (431 ss y 418 ss), está claro que la aparición de *ἀνδρεία* no está motivada por el afán de variatio, como supone Ross, sino que responde al deseo de precisar por contraste recíproco los diversos términos implicados en la antítesis. Mientras el par *ἀνδρεία* / *δειλία* parece moverse en el plano de la disposición anímica (valor / cobardía), *τόλμα* / *μέλλησις* están mucho más cerca de la acción misma. Si tuviéramos que hablar de grados de intelectualidad diríamos que este último par se mueve en un plano inferior al del anterior. Este juego de contraposición de niveles se extiende incluso a los adjetivos correspondientes. Los sustantivos *τόλμα* y *μέλλησις*, que hemos calificado de menos intelectuales que los otros dos, obtienen las cualificaciones de *ἀλόγιστος* y *προμηθής*, que manifiestamente pertenecen a un plano intelectual superior a los del otro par *φιλέταιρος* y *εὐπρεπής*.

Podríamos decir en suma, que *τόλμα* es sujeto de una serie de precisiones múltiples, producto del cruce de varias referencias:

En primer lugar por la calificación y connotaciones que aporta su adjetivo. A esto se añade la delimitación de su campo frente al afín de *ἀνδρεία*. Finalmente queda definido en el plano de la acción por oposición a *μέλλησις*.

Por supuesto que es innegable la existencia de parisosis, e incluso de homeoteleuton (-és ... -és), pero estos aspectos no constituyen, como en Gorgias, objetivo preferente de la expresión, sino que son sólo un medio de acentuar formalmente los contrastes de contenido en equilibrio.

Aunque en modo alguno pretendemos agotar en esta exposición

toda la problemática que plantea el léxico del capítulo, permítasenos una breve nota sobre el porqué de la aparición de *φιλέταιρος*. Este adjetivo, tetrasílabo adecuado para completar la parisosis, no posee ni exclusiva ni primordialmente una función rítmica, sino que su finalidad es modificar profundamente el significado de *ἀνδρεία*, dotado siempre de una valoración positiva. ya en forma absoluta, ya con su habitual referencia a la patria (cf. Huart 418 s, 423 ss.). La utilización del adjetivo modifica los tradicionales puntos de referencia del concepto, que como otros expuestos a continuación dan las líneas básicas en las que se mueve la stasis. Junto a la subversión de la escala de valores hay también una sustitución del eje en torno al cual gira esa escala: si antes era la patria, la familia, la divinidad, ahora el eje de referencia es el partido.

Un comentario realmente adecuado y completo, capaz de sustentar la interpretación y valoración del texto, requeriría idéntico análisis de todos los términos que aparecen en el capítulo. En parte este análisis se ha realizado durante el proceso de investigación, pero aquí nos vemos obligados a omitirlo por cuestiones de espacio. Las observaciones anteriores sirvan de muestra de la forma en que puede procederse al respecto.

Otro procedimiento empleado frecuentemente por Tucídides para expresar sus ideas es la sustantivación de infinitivos y de los neutros de adjetivos y participios. La preferencia por este tipo de formas no está motivada sólo por razones léxicas, con ser éstas las más importantes, sino que aquí desempeñan también un papel relevante las cuestiones de estilo. Según Ross (pp. 155-57) la mayoría de los casos en que un sustantivo abstracto es sustituido por el neutro sustantivado responden a un simple deseo de variatio. Sin embargo, en este texto tenemos los pares *τὸ ξυνετόν / ξυνέσεως*, *τὸ ἀσφαλὲς / ἀσφαλεία*, *τὴν φιλονικίαν / τὸ φιλονικεῖν*, que parecen oponerse a esta opinión y confirmar más bien la posición de Huart (p. 25) de que el uso de formas sustantivadas parece responder a un deseo de precisar mejor el concepto abstracto al insertarlo en cierto modo en el dominio de la acción. El análisis que hace Croiset (Histoire de la guerre du Peloponnese, nota a I 36.1) del par *τὸ θάρσος / τὸ θαρσοῦν* coincide con lo dicho: «la virtud del valor en general es *τὸ θάρσος*, pero la misma virtud realizada en un individuo y convertida en principio activo real es *τὸ θαρσοῦν*.

Aparte de esa mayor carga significativa, de esa mayor concreción frente al simple sustantivo abstracto, el sustantivado permite con mayor facilidad la adición de determinantes, como ocurre en *τὸ πρὸς ἅπαν ξυνετὸν*, *τὸ δ' ἐμπλήκτως ὀξύ*, *διὰ τὸ μὴ ἐς ἀκουσίους ἀνάγκας πίπτειν*, etc.

INTERPRETACIÓN DEL CONTENIDO Y DE SU SIGNIFICADO HISTÓRICO

El análisis detallado que acabamos de exponer permite enfocar desde una perspectiva más elaborada el contenido de este pasaje de Tucídides, único en su género.

Dentro del hecho de que nos encontramos ante una descripción muy general del fenómeno social, político y humano de la guerra civil y de la revolución ciudadana, llama la atención el que, por la forma como Tucídides menciona las ideologías en conflicto, éstas no constituyen claramente los motivos que enfrentan a oligarcas y demócratas. Todo lo contrario, la divergencia entre estos sería una especie de constante en la vida política griega, que en condiciones normales se absorbería sin dificultad por los cauces normales de las intervenciones públicas más o menos pacíficas: formación de partidos o fracciones, «conspirar», mítines... El enfrentamiento ideológico sólo se pondría en el primer plano de la vida ciudadana cuando por alguna otra razón distinta el conflicto se vuelve abierto y violento.

También es digno de mención que el protagonismo de los grupos políticos no se enfoca como un fenómeno de la vida política sino como un elemento más de la alteración del orden moral, elemento que se integra en una secuencia muy clara, la expresada en el párrafo 6:

— cae la institución familiar, con toda su configuración jurídica más o menos consuetudinaria y todo su entramado moral de prelaciones y jerarquías, para dar paso a la formación de partidos o fracciones, mucho más proclives a la acción directa;
— cae la normativa legal vigente, la que asegura la cooperación entre los diversos elementos de la sociedad, para dar paso a un total desafuero, basado en la sistemática transgresión de las leyes;
— y cae el entramado religioso-cultural que sostiene el sistema de las garantías recíprocas, y la lealtad se obtiene y concede únicamente como recíproco compromiso en el delito compartido.

Aparece también un énfasis claro en la sustitución de los principios —elemento de estabilidad— por la pura y simple estrategia, vinculada a la situación momentánea:

οὐ γενναιότητι		*ἔργων φυλακῇ*
	—	*ἐν τῷ αὐτίκα*
οὐκ εὐσεβείᾳ		*ἐν τῷ παρατυχόντι*

El pasaje en su conjunto ha recibido el nombre de «patología de la guerra civil», y se le ha puesto reiteradamente en relación con la descripción de la peste de Atenas, viendo aquí idéntico empeño en recontar minuciosamente los síntomas de la enfermedad ciudadana y diagnosticar correctamente el mal. La analogía médica es desde luego oportuna, y se refleja también en el léxico empleado, pero hay

a nuestro entender aquí un elemento nuevo y decisivo, el del juicio moral. Y ello es muy lógico, pues así como la peste fue un mal sin control ni remedio posible, pero cuyo estudio podría quizá prever casos futuros, Tucídides no muestra la menor confianza en que el estudio de una guerra civil pueda servir para extraer en el futuro conceptos terapéuticos capaces de atajar el mal. La descripción de la degeneración moral colectiva y de sus daños es menos un capítulo de una semiología médica que una narración aleccionadora, cuya fuerza terapéutica está contenida en ella misma, en su propio contenido. Es la terapia de la razón ilustrada, que intenta corregir la concepción —a su entender errónea— de que la total ruptura de los pactos ciudadanos posea alguna rentabilidad: su único resultado es el horror, las expoliaciones recíprocas, la angustia y la muerte. Tucídides se muestra aquí con el mismo ímpetu del ilustrado materialista que en todas las épocas ha reaccionado contra el dolor, sea cual sea su origen. No estará de más recordar en este punto a un Voltaire, o a un Diderot.

Toda la exposición está dominada por la contraposición entre palabras y hechos, lo que representa una interesante perspectiva, pues es seguramente la primera vez que un juicio moral se apoya tan a las claras en el papel que el lenguaje desempeña en la vida pública. La motivación política del enfrentamiento civil aparece como ideología, incapaz de provocar tal violencia en tiempos de paz y prosperidad. También aparece como ideología (*δικαιώσει*) la entrega al partido, que encubre simple *τόλμα ἀλόγιστος*, la hombría —que encubre *ἐμπλήκτως ὀξύ*—, la venganza de ofensas —ésta ya en tono sarcástico: gusta más vengarse que no haber recibido ofensa—.

En cuanto a los hechos mismos, todos los que se exponen aluden a aspectos morales de la conducta, lo que obliga a plantearse la naturaleza de este inesperado moralismo de Tucídides. Ciertamente no es un moralismo tradicional, pues cosas que la tradición moral acostumbra a ensalzar aparecen aquí como mera tapadera de otras motivaciones, por ejemplo la hombría. El moralismo de Tucídides es del tipo ilustrado, racionalista y materialista: una vez que se ha puesto en claro hasta qué punto la estabilidad y prosperidad materiales son razón y soporte de toda la estructura normativo-legal de la convivencia, el moralista va desmontando pieza a pieza toda la «ideología sustitutiva edificada por el partidismo beligerante, revelando que no es, como se pretende, reflejo de tiempos difíciles y aun heroicos, sino mero encubrimiento de la supresión de toda objetividad moral, y cauce y fomento de la espontaneidad individual más brutal y directa: rapiña, agresividad por gusto, compañerismo en banderías feroces.

Este procedimiento de ir desmontando la ideología al uso mostrando los hechos que realmente hay por detrás de las palabras es lo específico del moralismo ilustrado de Tucídides. No hay aquí relato minucioso de horrores para estremecer al lector; al contrario, se re-

tienen los conceptos generales pero se omiten los detalles ilustradores. Toda la narración se desenvuelve en una marcada abstracción —expuesta en un estilo netamente conceptista—, en la que reencontramos al científico que busca en todo momento lo general en lo particular, el concepto en los hechos, la síntesis concluyente en la secuencia de los acontecimientos. En este sentido no hay pues interrupción real del ductus general de la obra, sino consecuente elaboración del material histórico. Lo desconcertante es tal vez ese «cosas que se producen y se producirán siempre mientras sea la misma la naturaleza humana», que parece poner todo el trabajo del historiador al servicio de una concepción general determinista y amarga.

No es éste el momento de desarrollar la debatida alternativa entre linearidad y circularidad en la concepción tucididea de la Historia, alternativa condenada de antemano a la esterilidad. Concluir de esta frase que para Tucídides todo va a seguir siempre igual, y que por lo tanto su aplicada labor de reconstrucción y exposición está destinada a dar al lector avisado una guía práctica para desenvolverse con éxito en este mundo de locos, esto es pasar por alto el evidente apasionamiento con que Tucídides muestra la mentira de las palabras especiosas, la indignación que habla a través de esta condena tan razonada y matizada, el énfasis que se trasluce sobre la conveniencia de respetar la legalidad como medio de evitar ese caos angustioso para todos y fatal para la mayoría. Si la objetividad con que se expone el proceso por el que llega a justificarse toda forma de vandalismo puede inducir a ver aquí una exposición de los hechos destinada a que el lector sepa en lo sucesivo a qué atenerse, frases como «causa de todo ello es el poder, por la ambición que conlleva de riquezas y honores» (salvando las aquí inevitables distorsiones de la traducción) son una condena enérgica y no atenuada de un principio moral nefasto, cuya maldad no se refleja en la mera degradación subjetiva del que lo sigue sino en algo tan objetivo como la situación descrita. Que la maldad moral es origen del desastre material es una idea que también está presente en todos los brotes de ilustración de la Historia de Occidente.

Todo esto nos permite enlazar, sobre una base nueva, con el interrogante que planteábamos al comienzo: ¿Es este pasaje lleno de juicios propios una ingerencia de la subjetividad del autor en medio de una historiografía irreprochablemente objetiva?

Pues bien, el estudio de pasajes como éste pone de relieve algo que sólo hallará una formulación precisa mucho más tarde, en el llamado Racionalismo de la Edad Moderna: que lo moral es tan objetivo, y tan propio del ámbito del conocimiento, como cualquier otra forma de objetividad. Que lo moral es cosa de la razón en la misma medida en que lo es el ser a secas, el conocimiento de las cosas que son y como son. En la sentencia de que «estas cosas seguirán produciéndose mientras la naturaleza humana no cambie» se expresa un juicio general: que

la especie humana, protagonista de la Historia del historiador, es una especie moral, que en ocasiones logra en lo moral avances tan importantes como en lo técnico (allí donde la configuración de un sistema social y jurídico moderado y equitativo pone las bases de un enriquecimiento colectivo y de un bienestar a todas luces defendible), pero que en ocasiones echa a perder su propia capacidad y, desnaturalizando su moral, padece como consecuencia el hundimiento de su propio bienestar material.

Lo que se rebela contra esta subversión ciudadana en Tucídides no es pues un vago sentimiento moral sobre el bien o el mal, sino la razón misma del científico ilustrado que asiste a una derrota de sí misma, al triunfo momentáneo de la sinrazón. No tendría sentido defender la objetividad de la investigación científica, aplicando a ella la razón, y olvidar ésta en la práctica, dejando valer como objetivo lo que, en un nivel más profundo, es justamente la supresión de cualquier objetividad y de las condiciones en que algo puede ser objetivo. La objetividad de la historia de Tucídides no tendría vigencia alguna en un contexto en que la razón no fuese vigente. Saber la verdad de todo lo ocurrido sólo es un valor allí donde la verdad existe públicamente, esto es, donde hay un marco de referencia —las leyes, las costumbres, los compromisos adquiridos— que es el que hace que las cosas sean lo que son: la audacia audacia y la precaución precaución. La verdad está vinculada a la constancia de la semántica, y no es casual que en el centro de este pasaje esté precisamente el desvirtuamiento sistemático de la semántica en la vida pública. De este modo la actividad misma del historiador científico está condicionada a la existencia de unas condiciones públicas y generales que le confieran algún sentido. La paz, la verdad de las palabras y la vigencia de las leyes son el presupuesto de que la ciencia tenga sentido y valor. Esta es la faceta moral del racionalismo, indisolublemente ligada a la razón teórica... precisamente a través del lenguaje.

Bibliografía

STEUP-I. CLASSEN, J., edición comentada de Tucídides, 7.ª ed., Berlín-Zürich-Dublin, 1966, vol. III, págs. 163-171.

GOMME, A. W., *A Historical Commentary on Thucydides*, Oxford At The Clarendon Press, 1956, vol. II, págs. 372-380.

ROSS, J. G. A., *Die metabolé (Variatio) als Stilprinzip des Thukydiees*, Amsterdam 1968, reimpr. de Nimega, 1938.

DENNISTON, J. D., *Greek Prose Style*, Oxford At The Clarendon Press, 1970.

HUART, P., *Le vocabulaire de l'analyse psychologique dans l'oeuvre de Thucidide*, París, 1968.

STAHL, H. P., *Thukydides. Die Stellung des Menschen im geschichctlichen Prozess*, Zetemata 40, Munich, 1966.

ADRADOS, F. R., *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, 1966.

Una buena puesta a punto de la problemática y bibliografía en torno a Tucídides puede verse en el artículo de Otto Luschnat, «Thukydides der Historiker», en el Suplemento XII del *Pauly-Wissowa*, 1966.

HISTORIOGRAFÍA LATINA

Tácito, *Annales* I, 4-6

Gregorio Hinojo
Juan Lorenzo
Isabel Moreno

Texto *

4. Igitur verso civitatis statu nihil usquam prisci et integri moris: omnes exuta aequalitate iussa principis aspectare, nulla in praesens formidine, dum Augustus aetate validus seque et domum et pacem sustentavit. postquam provecta iam senectus aegro et corpore fatigabatur aderatque finis et spes novae, pauci bona libertatis in cassum disserere, plures bellum pavescere, alii cupere. pars multo maxima inminentis dominos variis rumoribus differebant: trucem Agrippam et ignominia accensum non aetate neque rerum experientia tantae moli parem, Tiberium Neronem maturum annis, spectatum bello, sed vetere atque insita Claudiae familiae superbia, multaque indicia saevitiae, quamquam premantur, erumpere. hunc et prima ab infantia eductum in domo regnatrice; congestos iuveni consulatus, triumphos; ne iis quidem annis quibus Rhodi specie secessus exul egerit aliud quam iram et simulationem et secretas libidines meditatum. accedere matrem muliebri inpotentia: serviendum feminae duobusque insuper adulescentibus qui rem publicam interim premant quandoque distrahant.

5. Haec atque talia agitantibus gravescere valetudo Augusti, et quidam scelus uxoris suspectabant. quippe rumor incesserat paucos ante mensis Augustum, electis consciis et comite uno Fabio Maximo, Planasiam vectum ad visendum Agrippam; multas illic utrimque lacrimas et signa caritatis spemque ex eo fore ut iuvenis penatibus avi redderetur: quod Maximum uxori Marciae aperuisse, illam Liviae gnarum id Caesari; neque multo post extincto Maximo, dubium an quaesita morte, auditos in funere eius Marciae gemitus semet incusantis quod causa exitii marito fuisset. utcumque se ea res habuit, vixdum ingressus Illyricum Tiberius properis matris litteris accitur; neque satis conpertum est spirantem adhuc Augustum apud urbem Nolam an exanimem reppererit. acribus namque custodiis domum et vias saepserat Livia, laetique interdum nuntii vulgabantur, donec provisis quae tempus monebat simul excessisse Augustum et rerum potiri Neronem fama eadem tulit.

6. Primum facinus novi principatus fuit Postumi Agrippae caedes, quem ignarum inermumque quamvis firmatus animo centurio aegre confecit. nihil de ea re Tiberius apud senatum disseruit: patris iussa simulabat, quibus praescripsisset tribuno custodiae adposito ne cunctaretur Agrippam morte adficere quandoque ipse supremum diem exple-

* En el texto latino se ha conservado la grafía de la edición de Oxford.

visset. multa sine dubio saevaque Augustus de moribus adulescentis questus, ut exilium eius senatus consulto sanciretur perfecerat: ceterum in nullius umquam suorum necem duravit, neque mortem nepoti pro securitate privigni inlatam credibile erat. propius vero Tiberium ac Liviam, illum metu, hanc novercalibus odiis, suspecti et invisi iuvenis caedem festinavisse. nuntianti centurioni, ut mos militiae, factum esse quod imperasset, neque imperasse sese et rationem facti reddendam apud senatum respondit. quod postquam Sallustius Crispus particeps secretorum (is ad tribunum miserat codicillos) comperit, metuens ne reus subderetur, iuxta periculoso ficta seu vera promeret monuit Liviam ne arcana domus, ne consilia amicorum, ministeria militum vulgarentur, neve Tiberius vim principatus resolveret cuncta ad senatum vocando: eam condicionem esse imperandi ut non aliter ratio constet quam si uni reddatur.

7. At Romae ruere in servitium consules, patres, eques...

Traducción

Así pues, transformado el sistema político, no quedó nada de la integridad de las costumbres antiguas. Todos, despojados de la igualdad, estaban pendientes de las insinuaciones del príncipe, sin el menor temor por el presente mientras Augusto fue capaz, por su edad, de mantenerse a sí mismo, a su familia y la paz. Pero, cuando se encontraba agotado por su ya avanzada edad y, además, por las enfermedades corporales, y se acercaba su fin y, con ello, esperanzas de cambio, unos pocos perdían el tiempo hablando de las ventajas de la libertad, muchos temían la guerra, otros la deseaban. Una parte mucho más numerosa difamaba con los más variados rumores a los inminentes tiranos: que Agripa, fiero y exasperado por las afrentas, ni por edad ni por experiencia estaba a la altura de una empresa tan grande. Que Tiberio Nerón era un hombre con la edad adecuada y probado en la guerra, pero con el inveterado e innato orgullo de la familia Claudia, y, por más que intentaba reprimirlos afloraban en él muchos síntomas de crueldad. Desde sus primeros años, educado en la casa imperial; demasiado joven, se le amontonaron consulados y triunfos. Ni siquiera durante los años que vivió desterrado en Rodas, bajo el pretexto de un retiro, se ejercitó en otras cosas que en el rencor, el disimulo y los vicios secretos. Que se añadía a esto una madre con la falta de dominio típicamente femenina: habría que someterse a una mujer y, además, a dos jóvenes que oprimirían al Estado esperando el momento de destrozarlo.

Mientras se daba vueltas a estos pensamientos y a otros semejantes, empezó a agravarse la salud de Augusto, y algunos sospechaban un crimen por parte de su esposa. Se había propagado, en efecto, el rumor de que, pocos meses antes, Augusto, tras descubrir sus planes a algunos elegidos y acompañado únicamente por Fabio Máximo, fue llevado a Planasia para visitar a Agripa. Hubo allí, por parte de ambos, muchas lágrimas y muestras de afecto, y de ello cabría esperar que se le permitiría al joven volver a la casa de su abuelo. Este secreto, Máximo lo había desvelado a su esposa Marcia y ésta a Livia. Se enteró de ello César. Y no mucho después, al morir Máximo, no se sabe si por muerte voluntaria, se escucharon en su entierro los gemidos de Marcia, que se acusaba de haber sido la causa de la ruina de su marido. Fuera como fuese, apenas Tiberio entró en el Ilírico, es llamado urgentemente

por una carta de su madre. Y no se sabe con seguridad si encontró en Nola a Augusto todavía con vida o muerto. Pues Livia había cercado la casa y los accesos con enérgicos centinelas y de cuando en cuando se hacían circular partes optimistas, hasta que, tomadas todas las precauciones que las circunstancias aconsejaban, se supo por un mismo rumor que Augusto había muerto y que al mismo tiempo Nerón se hacía cargo del poder.

El primer acto del nuevo principado fue el asesinato de Agripa Póstumo, al que, ignorante de todo y desarmado, un centurión, pese a su decidido propósito, con dificultad logró quitarle la vida. Tiberio no mencionó nada de todo ésto en el Senado. Daba a entender la existencia de órdenes de su padre, por las que éste habría mandado al tribuno, encargado de la vigilancia de Agripa, que no vacilara en darle muerte el día en que él terminara su vida. Lo cierto es que Augusto, con sus muchas y duras quejas sobre las costumbres del muchacho, había logrado que el Senado sancionara por un decreto su destierro. Por lo demás, nunca llevó su rigor hasta el extremo de hacer perecer a ninguno de los suyos, y no era creíble que decidiera la muerte de su nieto para seguridad del hijastro. Se ajusta más a la verdad que Tiberio y Livia, aquel por miedo y ésta por el odio propio de una madrastra, aceleraron el asesinato del sospechoso y odiado joven. Al centurión que, siguiendo la costumbre militar, le comunicó que se había cumplido lo que había ordenado, le replicó que él no había dado orden alguna y que debía rendir cuentas de este hecho al Senado. Cuando se enteró de ello Salustio Crispo, confidente de Tiberio (él había enviado las órdenes al tribuno), ante el temor de ser sometido a juicio, al ser igualmente peligroso mentir que decir la verdad, recomendó a Livia que no se difundieran ni los secretos de palacio, ni los consejos de los amigos, y los servicios de los soldados, y que Tiberio no debilitara los resortes del principado dando razón de todo al Senado: que el presupuesto sobre el que se basa el poder consiste en no rendir cuentas a nadie salvo a uno sólo.

Comentario

I. OBSERVACIONES A LA TRADUCCIÓN

Debido a las dificultades que presenta la versión de un texto histórico latino a nuestro idioma, como hemos apuntado en la introducción teórica a los comentarios, creemos necesario hacer algunas precisiones encaminadas a explicar la traducción propuesta y a desarrollar el significado de algunos términos de difícil transposición a nuestra lengua.

Por lo que se refiere al sintagma *integri moris* (4,1), hemos optado por traducir el adjetivo *integer* por el abstracto «integridad», con el fin de recoger el doble valor del vocablo latino: «pureza moral» y «totalidad», «conjunto», mientras que el sustantivo *mos* se ha tomado en el sentido amplio de «costumbres». Podría traducirse por «mentalidad» o «concepción», pero resultaría excesivamente teórico.

La ambigüedad apuntada a propósito de *integer* se repite en el caso de *inminentis (inminentis dominos*, 4,7) que posee la doble acepción

de algo que va a suceder muy pronto o algo que amenaza. La misma ambigüedad la mantiene también el término castellano.

En 4,8 Tácito describe a Agripa como *trucem*, término que, aplicado a personas, indica ciertos caracteres de animalidad. Hemos preferido traducirlo por «fiero», para destacar este carácter de bruto. El valor del término se corrobora por la descripción que de Agripa hace el autor en 3,19: *rudem sane bonarum artium et robore corporis stolide ferocem.*

Con el empleo de las formas plurales *congestos ...consulatus* (4,14) el autor sólo indica la acumulación, la cantidad, conseguida de forma rápida y en pocos años. No se pronuncia sobre la justicia o injusticia de dichos cargos y honores, aunque la insinúa de manera indirecta.

El verbo *meditor* (4,17) tiene no sólo un matiz intelectual de reflexión, sino también de preparación, de adiestramiento. Con esta palabra se define bastante bien el carácter que el escritor asigna a Tiberio. No debemos olvidar que se trata de un verbo frecuentativo y, por ello, se aumenta su significado.

Impotentia (4,17), abstracto de *impotens*, significa la incapacidad de controlarse, de dominar la ambición y los deseos. Con esta acepción se utiliza en el campo erótico (Catul. VIII, 9). En el terreno político se aplica a Mario (Vell. II, 11,1) y a Cayo Graco (Flor. II, 3,3). Podría traducirse también por «con la incapacidad de controlar su ambición de poder». Hemos rechazado esta posible traducción porque dicha característica no es típicamente femenina y mucho menos en la época del autor.

No cabe duda de que el término Estado, con todas sus implicaciones modernas, no es aplicable a la organización política romana. Pero traducir *res publica* (4,19) por «República» es mucho más impropio y confuso y por «la cosa pública» nos parece totalmente desafortunado.

Quaesita morte (5,9) designa una muerte no natural, provocada, sin que el autor se pronuncie claramente sobre si fue un suicidio o un asesinato. La primera hipótesis es la más probable. El carácter ambiguo del texto se refuerza por *dubium an...*

En la traducción propuesta se ha mantenido el zeugma *saepserat domus et uias* (5,15). Sería también aceptable traducir «cercó la casa y estableció controles en los caminos», pero, en tal caso, no seríamos fieles a la *breuitas* del historiador.

Hemos preferido traducir el verbo *potiri* (5,17) por «hacerse cargo», en lugar de «apoderarse» ya que este último término tiene para nosotros muchas connotaciones peyorativas inexistentes en el verbo latino.

El adverbio *aegre* (6,2) conlleva la típica ambigüedad de Tácito; puede aludir a dificultades físicas debido a la fuerza de Agripa, ya señalada, o a dificultades morales y anímicas, a pesar de la firme resolución *(firmatus animo)*.

Con la traducción «daba a entender» de *simulabat* (6,4) queremos

indicar que Tácito no atribuye a Tiberio ninguna palabra ni acción positiva sobre este tema y únicamente podría inferirse tal conclusión de su comportamiento o actitud.

Al emplear *multa saeuaque* (6,7), el autor parece insinuar que Augusto había exagerado las acciones de Agripa y aumentado las acusaciones contra él, con el fin de conseguir su destierro. Al igual que en otros pasajes de la obra, el historiador sugiere más de lo que en realidad dice, pero en el texto no hay elementos objetivos que nos permitan llegar a esta deducción. La aprobación del destierro de Agripa por un decreto del Senado (*senatus consulto*, 6,8) parece implicar que éste debería prolongarse incluso después de la muerte del Emperador.

«Confidente» nos parece una traducción adecuada para *particeps secretorum* (6,16). Tanto el sintagma latino como la palabra castellana designan al que conoce los planes secretos y al que toma parte en su realización.

La última frase del capítulo sexto es una *sententia* muy concentrada y, por ello, de difícil traducción si no se recurre a una larga perífrasis. Esta dificultad se ve incrementada además por el empleo de términos como *condicio*, *imperandi* y *constare*. *Condicio* es el requisito fundamental, la esencia. La forma *imperandi*, por sus relaciones con *Imperium* e *Imperator*, instituciones específicas de los romanos, no tienen un equivalente exacto fuera de la lengua latina. Hace referencia a un poder o gobierno fuerte y absoluto. *Constare* adquiere un matiz resultativo, similar al de cuadrar, especialmente cuando, con un valor técnico, se aplica a operaciones matemáticas. Teniendo en cuenta todas estas observaciones, se podría proponer la siguiente traducción de la *sententia:* «El presupuesto fundamental sobre el que se apoya el poder (absoluto) es que las cuentas no cuadran más que cuando se rinden a uno sólo.»

II. SELECCIÓN Y SITUACIÓN DEL TEXTO

1. Elección del pasaje

Hemos escogido un texto de los Anales de Tácito, porque después del artículo de E. Löfstedt[1] se ha reconocido con bastante unanimidad que en esta obra es donde Tácito se muestra más original en su estilo y en ella aparecen de forma especial sus peculiaridades. Puede afirmarse que en los Anales lleva el historiador a su culmen una serie de innovaciones léxicas, gramaticales y estilísticas, ya esbozadas en sus obras anteriores. En el artículo citado se hallan recogidos un gran número de elementos y datos que demuestran dicha afirmación.

Dentro de los Anales, en los seis primeros libros aparecen con mucha

[1] E. Löfstedt, «On the Style of Tacitus», *Journal of Roman Studies*, 38, 1948, págs. 1-8.

más frecuencia estas características y en ellos el estilo de Tácito está más elaborado. Löfstedt cree que hay una vuelta del autor hacia los modelos clásicos en los últimos libros pero esta teoría no es aceptada por todos y puede verse una discusión de la misma en F. R. D. Goodyear[1]. Según B. Walker[2], Tácito, al describir hechos ocurridos en épocas más alejadas de la suya y de las que conoce menos datos, elabora más literariamente su narración y logra una mayor perfección estilística. Quizá por ello los primeros libros están dotados de mayores logros artísticos.

El texto elegido nos parece interesante porque en él se narran dos acontecimientos decisivos: la muerte de Augusto y la ascensión de Tiberio. Pretendemos mostrar los recursos formales que Tácito utiliza para narrarlos, cómo hace la Historia y de qué elementos se sirve. Según veremos en el comentario, en el pasaje aparecen procedimientos históricos y literarios que son de gran rendimiento en la obra y en él aparecen concentradas las principales técnicas históricas y literarias del autor.

2. Unidad del texto

Como ya se ha señalado en la introducción, al comentar un fragmento que pertenece a una obra más amplia, se plantea el problema de asignarle unos límites que el autor no le ha dado. Estos límites asignados serán, por lo tanto, artificiales y muy cuestionables.

En este aspecto difiere sustancialmente el comentario de un texto cerrado, un poema por ejemplo, y el de un texto abierto y sin límites seguros. El primero tiene una unidad y estructura en sí mismo y no necesita ningún elemento exterior para su comprensión. Todos sus aspectos tienen explicación y justificación en el propio texto. En los fragmentos abiertos, por el contrario, su significado se prolonga a lo largo de toda la obra y no puede entenderse sin recurrir a pasajes en ocasiones muy alejados.

Esta dificultad de comprensión y de análisis aumenta en Tácito de modo extraordinario porque, junto a la narración de acontecimientos aislados y de cierta autonomía, introduce una serie de temas «estelares» que se extienden durante varios libros, por ejemplo, el carácter de Tiberio, la decadencia del Imperio, la crueldad de los emperadores, la degradación moral, etc.

Creemos haber salvado estas dificultades cortando el pasaje por dos lugares notablemente marcados. Tanto la partícula introductoria *Igitur* como la fuerte adversativa *At*, que abre el capítulo séptimo,

---

[1] F. R. D. Goodyear, «Language and Style on the Annals of Tacitus», *Journal of Roman Studies*, 58, 1968, págs. 22-31.

[2] B. Walker, *On the Annals of Tacitus*, Manchester, 1952, pág. 33.

dan al texto elegido una cierta unidad y autonomía. El final del pasaje se cierra en el plano formal con una *sententia* que sirve, a su vez, como resumen y conclusión de todo el fragmento. Dentro de él se perciben tres unidades menores, los tres capítulos, pero, tanto por la continuidad de los temas como por vínculos formales de unión, nos hemos inclinado a considerarlos, en conjunto, un todo.

3. Situación dentro de la obra

No puede olvidarse que el pasaje pertenece a una obra más amplia y por esta razón debe situarse dentro de ella y señalar la función que desempeña y la posición que ocupa en la estructura general.

Los tres capítulos forman parte de un extenso bloque que se extiende hasta el capítulo quince y que, tradicionalmente, se ha considerado como un gran prólogo.

El verdadero prólogo, en realidad, lo constituyen los tres primeros capítulos de los cuales el inicial recoge las declaraciones programáticas del autor y los otros dos determinan el estado de la cuestión: una síntesis histórica desde el reciente pasado hasta el momento presente con la situación interna de la casa imperial y el posible vacío de poder. El resto forma una amplia introducción, casi a modo de paréntesis, donde lo importante es dejar establecido el *status* de la ciudad y subrayar las bases sobre las que va a erigirse el Imperio. Estos capítulos suponen la transición desde el principado de Augusto y sus métodos para establecer un poder absoluto, hasta la incorporación definitiva del sistema por parte del Tiberio. Como se sugiere en el capítulo cuarto, no es mera coincidencia que los Anales comiencen con la muerte de Augusto.

La significación del pasaje no se limita sólo al prólogo de la obra, sino que su valor se extiende a lo largo de toda ella. En los seis primeros libros encontramos frecuentes alusiones al carácter de Tiberio, uno de los temas de este fragmento, y en ellas se percibe como un eco y un desarrollo de lo enunciado aquí. (Véase Tac. Ann. I, 14, 72; II, 36, 52 y 66; III, 22; IV, 17, 21; VI, 39, 51).

Realmente, no sólo en estos primeros libros, sino incluso en el doce, cuando se narra la muerte de Claudio, observamos determinados paralelismos y concomitancias con el pasaje presente. Estos ecos y relaciones sirven para aumentar la impresión y fuerza narrativa de ambos pasajes. No vamos a examinar con detalle las coincidencias de uno y otro fragmentos, pero se observan con facilidad la presencia de un emperador que acaba de morir, de una madre intrigadora y ambiciosa de poder, y el ascenso de un nuevo príncipe, hijo adoptivo del antiguo emperador y apoyado por su madre.

De igual forma, el asesinato de Agripa Póstumo se presenta casi con las mismas palabras que el de Silano en la época de Nerón:

Primum facinus noui principatus fuit Postumi Agrippae caedes (I, 6, 1).
Prima nouo principatu mors Iunii Silani proconsulis (XIII, 1, 1).

En tercer lugar, la insinuación que Tácito hace a propósito del *scelus uxoris* (5, 2) parece que no tiene ningún fundamento en el caso de la muerte de Augusto y que ha sido aquí introducido para aumentar el paralelismo de ambas situaciones. Incluso las frecuentes designaciones de Tiberio con el *cognomen* de su padre (*Neronem*), totalmente inadecuadas después de la adopción por Augusto, no parece que cumplan otra función que recordar la figura de Nerón.

Podemos concluir que la crueldad de este emperador y las intrigas de Agripina, mucho más célebres y más familiares a los lectores de Tácito, se han utilizado para aumentar la fuerza y la impresión que debe producir la descripción del carácter de Tiberio. Por ello, se introducen de forma consciente paralelismos entre ambas situaciones reforzados con elementos formales.

Este procedimiento, muy utilizado por Tácito como ya señala B. Walker en la obra citada para ampliar determinadas impresiones, puede resumirse así:

— La llegada al poder y el carácter de Tiberio es similar al de Nerón.
— Nerón es reconocido como un hombre cruel y de carácter perverso.
— Tiberio tiene, por tanto, estas características.

De esta forma, con la comparación, salen reforzados acontecimientos o personajes, como en este caso Nerón que también se carga con las características de Tiberio. El mismo mecanismo funciona en algunas ocasiones por contraste: Tiberio es totalmente diferente de Augusto, éste ha sido un gran emperador, luego Tiberio no es buen emperador.

Concluimos este apartado afirmando que en una obra amplia, como en el caso presente, ningún fragmento puede comentarse por sí solo. Para su comprensión es necesario salirse de él y buscar la función que desempeña en la obra entera y la significación que en ella adquiere.

III. CONTENIDO Y FORMA DE EXPOSICIÓN

1. Temas

Se distinguen dos temas fundamentales: la muerte de Augusto y la caracterización de Tiberio. En nuestra opinión, los demás episodios que se narran están en función de ellos, incluso la descripción de Livia, presentada como un elemento externo que delimita y define a Tiberio, y el asesinato de Agripa Póstumo. Asesinato que el historiador sitúa, conscientemente, después de la muerte de Augusto

y de la llegada de Tiberio al poder. Así consigue que la responsabilidad de Augusto desaparezca. Su inocencia se formula a continuación de manera explícita: *Numquam in suorum necem durauit.* Toda la acusación recae de este modo sobre Tiberio y se desarrolla una de las notas de su personalidad enunciada en el capítulo cuarto: *Multaque indicia saeuitiae... erumpere.* Para que no haya ninguna duda, inicia el relato de este episodio con *Primum facinus noui principatus.* La presencia del genitivo subjetivo subraya la vinculación del emperador con el crimen y el término *primum* está anticipando las características del nuevo reino y el gran número de crímenes que van a seguir.

El primero de los dos temas, la muerte de Augusto, pertenece claramente al tipo de acontecimientos propios de la historiografía analística, aunque Tácito interrumpe la narración del mismo en el capítulo cuarto buscando una intensificación dramática. Simultáneamente el autor da entrada a la caracterización de Tiberio, argumento que, como hemos señalado, va a prolongarse a lo largo de los libros siguientes.

Tanto los personajes secundarios, Livia, Agripa, Salustio, y los acontecimientos de menos trascendencia, como el viaje a Planasia, la muerte de Máximo, la actuación de Tiberio en relación con el Senado, los utiliza Tácito como medios para esbozar y definir la personalidad de Tiberio. La presentación gradual y progresiva por medio de sugerencias y posteriores desarrollos es uno de los procedimientos específicos de la técnica dramática.

2. Procedimientos de caracterización

Frente a la caracterización directa, tan utilizada por otros historiadores, singularmente por Salustio en el caso de Catilina y Livio en el de Aníbal, en Tácito, como en este caso, predomina la indirecta.

Entre los procedimientos de este tipo de caracterización, el historiador, en este pasaje, utiliza los siguientes:

a) Por medio de actuaciones: su inhibición en el Senado *(nihil de ea re apud senatum disseruit*, 6, 3); su silencio elocuente ante la muerte de Agripa *(iussa patris simulabat*, 6, 4); su entrenamiento y actividad en Rodas *(iram et simulationem meditatum*, 4, 16).

b) Por sus afirmaciones y dichos: *neque imperasse sese et rationem facti reddendam apud senatum respondit*, 6, 14.

c) Por la denominación, a veces con nombres distintos, de los personajes: *Tiberium Neronem* (4, 10), *Neronem* (5, 17), *Tiberium* (6, 11). Tácito no emplea todas estas variaciones únicamente por un interés estilístico y para evitar la monotonía, sino que con ellas pretende recordar el origen de Tiberio, el relegamiento a que fue sometido su padre y la coincidencia de su nombre con el de Nerón, coinci-

dencia resaltada por las razones ya apuntadas. Hay que recordar que después de la adopción de Tiberio por parte de Augusto, el nombre de Nerón no le pertenecía.

d) Por su genealogía: *sed uetere atque insita Claudiae familiae superbia* (4, 11). La alusión a la genealogía era parte necesaria de todo tipo de caracterizaciones directas o indirectas. La peculiaridad de Tácito aquí consiste en servirse de los antecedentes familiares para atribuir a Tiberio, de forma indirecta, el orgullo.

e) Por el contraste con otros personajes, en este caso con Agripa Póstumo. Contraste tan fuertemente marcado y reforzado por múltiples elementos formales que volveremos sobre él para explicitar su significación.

f) Por medio de rumores: *uariis rumoribus differebant* (4, 8). Los rumores constituyen un elemento fundamental en la caracterización indirecta. En este pasaje, Tácito los utiliza conjuntamente con el contraste; en realidad establece el contraste por medio de los rumores, condensando así la fuerza de estos dos procedimientos.

3. Utilización de los rumores

Los rumores desempeñan un papel notable en la forma de historiar de Tácito, y, como puede observarse en el texto, los emplea no sólo para caracterizar, sino también en otras formas de narración. Vamos a detenernos brevemente en el modo de introducirlos y en las finalidades que con ellos persigue.

Tácito se sirve de ellos de manera singular, incluso en algunos pasajes es la única fuente en que se basa y la única forma de narración que emplea, como puede comprobarse en los capítulos nueve y diez de este primer libro al enjuiciar el principado de Augusto. Dispuestos en forma de dos discursos antitéticos, parecen un ejercicio retórico, similar a los «dislogoi» en los que se defienden dos posturas opuestas.

Aunque no siempre aparecen tan elaborados y estructurados como en los dos capítulos mencionados, consiguen una serie de objetivos que vamos a detallar con precisión:

a) Sirven para favorecer las insinuaciones: *Quidam scelus uxoris suspectabant* (5, 2).

b) Con ellos logra dar una impresión de fría objetividad, ya que el autor no se hace responsable de las afirmaciones y juicios que establece.

c) Salvando la unidad y la estructura de la narración, puede introducir elementos diversos que dan mayor variedad y colorido al texto, como el viaje a Planasia, el encuentro entre Augusto y Agripa, la indiscreción de Marcia, etc.

d) Por medio de ellos no se describe sólo a los personajes y acon-

tecimientos objeto de la narración, sino que también son medio de presentar y caracterizar a sus propios emisores, a la muchedumbre de Roma. De esta forma Tácito se distancia del personaje o de los hechos, para establecer una relación directa de la multitud con las personas o acontecimientos y sólo indirectamente del historiador con los personajes o hechos exteriores.

Efectivamente, en el capítulo cuarto encontramos una clara descripción y diagnosis de los habitantes de Roma: su inactividad, su constante pérdida de tiempo, su falta de formación política, su interés por cosas banales y de ninguna trascendencia, etc. Esta última finalidad del empleo de los rumores es una de las más importantes, no siempre señalada, en Tácito. De esta forma suple el historiador la falta de una metodología adecuada para describir y analizar la sociedad que le rodea, y es un procedimiento muy utilizado para definir a la *plebs sordida* de la que se siente muy alejado.

En el fragmento, objeto de comentario, llama la atención la preponderancia de rumores negativos. Tácito acostumbra a introducir comentarios positivos y negativos, dejando al lector la posibilidad de decidir entre unos y otros, aunque determinadas sugerencias y elementos formales van orientando y predeterminando esta decisión.

Aquí el tono negativo del pasaje se acentúa por la comparación de Tiberio con Agripa, ya definido de forma totalmente peyorativa, aumentando así las notas negativas de Tiberio, según el mecanismo ya explicado. Hay también una contraposición con Augusto apuntada de manera sutil con la oposición *Princeps/Dominus*, que, de forma indirecta, sirve al mismo tiempo para desprestigiar la personalidad de Tiberio.

Se ha discutido mucho la función deformadora que los rumores desempeñan en la obra de Tácito. La discusión de este problema nos alejaría en exceso del comentario del texto y creemos que las notas anteriores permiten sacar conclusiones claras. No es posible afirmar o negar la existencia misma de los rumores, no contamos con datos para ello. Parecen excesivamente tajantes las conclusiones de Fabia, que les niega todo fundamento y los considera una invención de Tácito. Lo que sí queremos señalar es que en la obra de Tácito, como en este pasaje, los rumores responden tanto a exigencias del contenido y de los acontecimientos como a la búsqueda de una mejor disposición y elaboración literaria.

IV. ELEMENTOS FORMALES

Hemos dicho anteriormente que en el texto se narra la muerte de Augusto, un tema perteneciente a la tradición analística, y que la disposición o estructuración del material puede situarse dentro de lo que se ha llamado concepción o presentación dramática de la

historia. Pues bien, si de la consideración del contenido y su presentación pasamos al examen de los recursos de expresión, comprobamos que Tácito no sólo se ve condicionado por la tradición analística en lo que respecta a la elección del tema, sino que también se vale de una serie de procedimientos narrativos, heredados de los primeros analistas, y de técnicas dramáticas. No siempre es posible establecer una separación clara entre unos y otros recursos de expresión, puesto que con frecuencia se da el caso de que determinados procedimientos estilísticos, encaminados a dar al texto un tono dramático y a resaltar el patetismo, se remontan a los analistas, como vamos a tratar de demostrar.

1. Procedimientos analísticos y dramáticos

Por lo que se refiere a las técnicas de expresión utilizadas con anterioridad por los analistas romanos, aunque, como se verá, en Tácito presentan algunas peculiaridades que las convierten en características de este escritor, cabe señalar el ablativo absoluto del comienzo del capítulo cuatro *(uerso ciuitatis statu)*, cuya función es la de resumir el contenido de los capítulos que preceden. Se trata de un ablativo absoluto de recapitulación y encadenamiento, que, al igual que en los analistas e historiadores anteriores a Tácito, sirve de nexo entre lo narrado con anterioridad y lo siguiente. Aparte de su valor de sumario, actúa como fórmula de transición entre dos enunciados o dos desarrollos del relato y contribuye a marcar la continuidad. En este caso la función del ablativo absoluto se encuentra reforzada, además, por la presencia de la partícula conclusiva *igitur*, que señala la consecuencia lógica de lo enunciado en los capítulos anteriores y funciona al mismo tiempo como lazo de unión. La presencia de esta partícula adquiere mayor significación porque en la obra de Tácito, si se exceptúa un número muy reducido de pasajes, esta conjunción ocupa el comienzo de su cláusula, frente a la norma clásica de colocarla en segunda posición. No queremos decir con ello que Tácito haya sido el primero en utilizarla en posición inicial (en esta práctica sigue a Salustio y a Livio, entre otros[1]), sino que en Tácito esta anteposición se convierte poco menos que en norma.

Dentro del apartado de procedimientos analísticos utilizados por Tácito en el texto comentado, hay que incluir otro ablativo absoluto, en este caso en posición inicial, que, en vez de recoger el contenido de una expresión concreta precedente, resume también la totalidad del enunciado anterior: *Haec atque talia agitantibus* (5, 1). Aquí, lo mismo que hemos apuntado a propósito de *uerso ciuitatis statu*, el

[1] F. R. D. Goodyear, *The Annals of Tacitus*, Cambridge, 1972, pág. 118.

ablativo absoluto sintetiza y facilita la transición, pero funciona, además, como procedimiento de reanudación del relato. Tácito echa mano de este encadenamiento, después de la exposición de los pensamientos y de las opiniones procedentes de los *rumores*, para reanudar la narración y señalar la progresión en la marcha de los acontecimientos, tras la suspensión momentánea que suponen las caracterizaciones introducidas por el autor en el capítulo cuatro. La fórmula es una variante del cliché, tan frecuente en otros historiadores, *dum haec ... geruntur*, y cuenta con un precedente ya en Salustio (Cat. 41, 3: *Haec illis uoluentibus)*. Ahora bien, hay que destacar que, frente al pasaje de Salustio, en donde el sujeto está explícito *(illis)*, en el ejemplo señalado de Tácito el autor emplea un ablativo absoluto elíptico, en el que el sujeto se sobreentiende por el contexto. La función de transición que puede desempeñar el ablativo absoluto entre un texto eminentemente descriptivo y otro narrativo, como ocurre en el caso comentado de Tácito, ha sido puesta de manifiesto por R. Enghofer[1].

A subrayar el carácter dramático del texto objeto de nuestro estudio contribuyen una serie de recursos, algunos de los cuales, como hemos adelantado más arriba, pertenecen a la más antigua tradición analística. Entre tales procedimientos cabe señalar un primer tipo de técnicas formales que se encuentran ya en los primeros escritores de Anales: empleo de la parataxis, recurso a los efectos del ritmo, y, a partir de Cuadrigario, la preocupación por conseguir un determinado juego de oposiciones temporales[2].

La primera forma que reviste toda expresión narrativa para marcar el dramatismo es la construcción paratáctica. La utilización de frases cortas, asindéticas, cuya brevedad y sucesión producen un efecto de expresividad, contribuye a marcar las oposiciones, las gradaciones, y, en general, el movimiento de la escena descrita. Tal es el efecto conseguido en este texto en el que resulta fácil advertir un gran predominio de frases cortas yuxtapuestas, sin partículas de coordinación entre unas y otras. Nos limitamos a indicar únicamente algunos ejemplos significativos: *pauci bona libertatis in cassum disserere, plures bellum pauescere, alii cupere. pars multo maxima inminentis dominos uariis rumoribus differebant* (4, 6-8); *quod Maximum uxori Marciae aperuisse, illam Liuiae. gnarum id Caesari* (5, 7-8); *nihil de ea re Tiberius apud senatum disseruit: patris iussa simulabat* (6, 3-4).

Como se ve, Tácito abandona el complicado mecanismo de relaciones sintácticas, la riqueza de construcciones introducidas por conjunciones y proposiciones subordinadas. En este sentido hay que señalar que en el texto el escritor se vale sólo en una ocasión de una frase narrativa relativamente desarrollada, semejante a las utiliza-

---

[1] R. Enghofer, *Das Ablatiuus absolutus bei Tacitus*, Diss. Wurburg, 1961, pág. 117.

[2] J. P. Chausserie Laprée, *L'expression narrative chez les historiens latins*, París, 1969, páginas 341 y ss.

das por historiadores anteriores aunque con menor grado de complejidad que las de éstos que podían estar integradas hasta por seis miembros circunstanciales. En el ejemplo de Tácito preceden al verbo principal una proposición temporal, un participio concertado y un ablativo absoluto: *quod* POSTQVAM *Sallustius Crispus particeps secretorum... comperit,* METVENS *ne reus subderetur, iuxta* PERICVLOSO *ficta ser uera promeret monuit Liuiam ne arcana domus, ne consilia amicorum, ministeria militum uulgarentur, neue Tiberius uim principatus resolueret cuncta ad senatum uocando.*

Fuera de este pasaje el texto se caracteriza en su mayor parte por la abundancia de frases breves yuxtapuestas y por la fragmentación del período, peculiaridad que, por otra parte, no ha de sorprendernos, si se tienen en cuenta las tendencias literarias dominantes en la época del escritor y pensamos que parecidos rasgos están presentes en la obra de Salustio, uno de los modelos que ejercieron una influencia más decisiva en Tácito.

De la tradición analística procede también la utilización de los recursos del ritmo con el fin de imprimir al relato un tono patético intenso y marcar, de forma expresiva, los momentos decisivos de la acción. Este procedimiento de acentuación dramática fue perfeccionado por los historiadores posteriores y, de modo especial, por Tácito que, en el texto objeto de comentario, ofrece una muestra clara de dicha técnica. Nos referimos a los cuatro infinitivos de narración: *aspectare..., disserere..., pauescere..., cupere* (4, 2 y 6-7).

Junto al empleo de construcciones paratácticas y de los recursos del ritmo, tendentes a poner de relieve, desde el punto de vista formal, el carácter dramático de este texto, hay que mencionar las combinaciones de determinadas oposiciones temporales, como las que vemos, a título de ejemplo, en: *Tiberius*...ACCITVR; *neque* COMPERTVM EST ... SAEPSERAT... VVLGABANTVR (5, 12-16); *nihil Tiberius* DISSERVIT. ... SIMVLABAT (6, 3-4). Destaca asimismo la anteposición del verbo a comienzo de la principal en *grauescere* (5, 1) y en *monuit* (6, 19) después de la frase narrativa a la que ya hemos hecho referencia.

No se puede pasar por alto tampoco, dentro del aspecto que estamos analizando, la presencia de la partícula de ruptura dramática *donec*, al final del capítulo quinto, más el perfecto *tulit: domum et uias saepserat Liuia, laeti interdum nuntii uulgabantur,* DONEC ... *simul excesisse Augustum et rerum potiri Neronem fama eadem* TVLIT. Tácito, al insertar en el curso de la frase esta partícula, variante estilística del *cum inuersum*, interrumpe la situación anterior (el establecimiento por parte de Livia de guardianes que impidieran el acceso al palacio y la difusión de noticias optimistas sobre la salud de Augusto) e introduce de forma expresiva dos hechos capitales en el texto: la muerte de Augusto y la inmediata ascensión de Tiberio.

Aparte de estos procedimientos que contribuyen a dar al relato un tono dramático y patético, encontramos otro que nos parece to-

davía más claro y significativo a este respecto. Se trata del empleo, en cinco ocasiones, del infinitivo de narración, que, como ha indicado Perrochat[1], tiene como función principal la de marcar un movimiento impulsivo e incontrolado, debido a lo cual conviene especialmente a aquellas situaciones patéticas que requieren una expresión breve. Pero en el texto de Tácito vemos, además, que este valor general del infinitivo de narración se halla reforzado por otros procedimientos, algunos ya señalados; es decir, se produce una convergencia de varios recursos para subrayar el patetismo, como son la brevedad, el asíndeton y la *uariatio* entre el empleo de los infinitivos históricos y los imperfectos: así tenemos: *disserere...*, *pauescere...*, *cupere* / *differebant* (4, 6-8), *grauescere ...* / *suspectabant* (5, 1-2).

2. Elementos léxicos

Los temas fundamentales, muerte de Augusto y descripción del carácter de Tiberio, con sus dos notas esenciales, crueldad e hipocresía, aparecen subrayados por toda una serie de elementos léxicos y semánticos:

a) Muerte: *prouecta senectus*, *aegro corpore*, *finis*, *grauescere ualetudo*, *spirantem*, *exanimem*, *excessisse*, *supremum diem*,...

b) Crueldad: *trucem*, *indicia saeuitia*, *scelus uxoris*, *quaesita morte*, *exitii*, *caedes*, *aegre confecit*, *morte adficere*, *suorum necem*, *caedem festinauisse*...

c) Simulación: *premantur*, *specie secessus*, *simulationem*, *secretas libidines*, *saepserat*, *simulabat*, *arcana*, *particeps secretorum*, *ficta promeret*,...

El examen de todos estos elementos léxicos nos permite llegar a las siguientes conclusiones:

A) Tácito mezcla las ideas de muerte y de crueldad. La primera está relacionada con Augusto y la segunda con Tiberio, logrando la unión de ambos temas fundamentales que, de este modo, se refuerzan mutuamente.

B) Llama la atención la ausencia de repeticiones de términos que expresan ideas similares. En las dos únicas ocasiones en que se utiliza los mismos vocablos *(caedes* y *nex)*, el historiador pretende afirmar la identidad de los responsables.

C) La variación de términos no es sólo fruto de un interés estilístico, como ya hemos señalado en el caso de las variaciones del nombre de Tiberio, sino que responden al propósito de lograr una mayor expresividad. La repetición de términos de contenido semejante produce la impresión de que son muchas más las muertes y

[1] P. Perrochat, «L'infinitif de narration», *Revue des Études Latines*, 10, 1932, páginas 187-236.

los crímenes y de que la hipocresía y capacidad de disimulo de Tiberio es mucho mayor. Las peculiaridades estilísticas de Tácito no son meros caprichos del escritor y siempre responden a objetivos de expresividad y significación.

D) No todos los términos de crueldad o simulación se aplican de forma directa a Tiberio, pero acentúan el tono del fragmento y algunos logran, por comparación o por referencia indirecta, caracterizarlo. Otras veces la simple oposición de términos de valor diverso, aumenta la expresividad de cada uno de ellos. Así, palabras como *erumpere, aperuisse, compertos, uulgabantur* sirven para acrecentar la significación de los de simulación e hipocresía.

V. ORGANIZACIÓN DEL MATERIAL

Vistos algunos recursos analísticos, técnicas dramáticas y elementos léxicos que caracterizan el texto, vamos a detenernos ahora en el estudio de la organización del capítulo cuarto, que constituye el núcleo principal del trozo seleccionado. Este capítulo, en efecto, es el más cuidadosamente elaborado de los tres que son objeto de comentario, y, por otra parte, en él se apuntan los dos temas del fragmento y el leit-motiv de los seis primeros libros de Anales. Los capítulos quinto y sexto, más narrativos y factuales, vienen únicamente a desarrollar, en unos casos, y a confirmar, en otros, ideas o rasgos ya enunciados. Este análisis más detallado pretende servir, al mismo tiempo, para poner de manifiesto una serie de características de este autor y, en particular, de los Anales.

Tras el breve resumen de los capítulos anteriores, Tácito presenta con la misma brevedad, en una frase epigramática, la situación actual como resultado y consecuencia de la profunda transformación política que se ha producido: *nihil usquam prisci et integri moris.*

Ahora bien, esta nueva situación, que va a enmarcar los acontecimientos a los que va a referirse el escritor, aparece desarrollada inmediatamente, desarrollo que se centra en dos momentos:

A) Mientras Augusto fue capaz de mantener la situación: *dum Augustus aetate ualidus seque et domum et pacem sustentauit* (4, 3-4).

B) Cuando el emperador se aproximaba a sus últimos días: *postquam prouecta iam senectus aegro et corpore fatigabatur aderatque finis et spes nouae* (4, 4-6).

El comportamiento de la muchedumbre, su estado psicológico, varía de acuerdo con estos dos momentos (en el segundo de los cuales se anuncia la muerte de Augusto), que se insertan en el texto de forma quiasmática y que se contraponen a nivel de contenido.

En el primer caso el historiador empieza por la proposición principal *(omnes ... iussa principis aspectare)*, encuadrada por dos ablativos absolutos *(exuta aequalitate* y *nulla in praesens formidine)* e introduce

luego la temporal *(dum Augustus ...)* mientras que, en el segundo, este orden se invierte; las temporales *(postquam ... fatigabatur aderatque finis et spes nouae)* preceden a las principales *(pauci ... disserere, plures ... pauescere, alii cupere)*.

Pero junto a la marcada contraposición a nivel de contenido y de la expresión formal del mismo, coexiste una no menos evidente correspondencia de elementos diversos, aparte de que en los dos cuadros y en general en todo el texto, se advierte un gran número de grupos trimembres:

A) *exuta aequalitate / omnes aspectare / nulla in praesens formidine. dum Augustus ... seque / et domum / et pacem sustentauit.*
B) *pauci ... disserere / plures ... pauescere / alii cupere.*

La correspondencia entre estos dos cuadros se extiende a otros niveles. Así tenemos:

1. Nivel de contenido

A) *nulla in praesens formidine.*
B) *plures bellum pauescere.*

Como se ve, aquí la correspondencia va acompañada de una antítesis. En los dos cuadros se alude al tema o idea del «miedo» (elemento común), pero uno se caracteriza por su ausencia y el otro por la existencia del mismo.

A) *aetate ualidus.*
B) *prouecta iam senectus aegro et corpore fatigabatur.*

En este caso, hemos de hacer notar que la correspondencia está realzada por una *uariatio*, recurso estilístico muy del gusto de Tácito.

2. Nivel léxico

A) *omnes* ... que en *B* se descompone en: *pauci, plures, alii. pars multo maxima.*

3. Nivel gramatical

A) *aspectare.*
B) *disserere, pauescere, cupere.*

Hemos dicho ya que la anteposición del verbo sirve para poner de relieve la idea expresada. En estos dos cuadros los verbos de las proposiciones principales *(aspectare*, y *disserere, pauescere, cupere)*, al ir

pospuestos, no tendrían ninguna fuerza especial si se atendiera únicamente a su posición en la frase, pero la idea que expresan queda igualmente destacada, si se tienen en cuenta otras características de dichas formas verbales, como son el hecho de tratarse de infinitivos históricos, a cuyo valor ya nos hemos referido, y el que *aspectare* sea un verbo frecuentativo y un poetismo. No hace falta recordar que Tácito, en los Anales más que en el resto de su obra, muestra especial predilección por el empleo de verbos frecuentativos, tendencia de la que este texto constituye una buena muestra: *sustentauit* (4, 4), *spectatum* (4, 11), *meditatum* (4, 17), *agitantibus* (5, 1), *suspectabant* (5, 2).

Tampoco es necesario insistir en el *color poeticus* de la prosa de este historiador, tanto desde el punto de vista léxico como sintáctico; así lo atestiguan el empleo del verbo simple *grauescere* con el valor de «empezar a agravarse» en vez del compuesto *ingrauescere*, verbo normal en la prosa, y las construcciones *caedem festinare*, *durare in* y otras.

En el segundo cuadro no se trata ni de verbos frecuentativos ni de poetismos, pero, aparte de que también son infinitivos históricos, los encontramos acumulados *(disserere*, *pauescere*, *cupere)*, con lo que la idea expresada por estas tres formas verbales queda igualmente realzada.

Todas estas correspondencias de carácter diverso entre los dos cuadros a que nos hemos referido sirven, creemos, para mostrar la estrecha relación que existe entre ambos. Puede concluirse que, en conjunto, forman un bloque narrativo que se opone a la parte descriptiva que comprende la segunda mitad del capítulo.

Vemos, en efecto, que después de la insinuación de la muerte de Augusto con el consiguiente clima de inquietud que ésta crea entre la muchedumbre, idea que aparece marcada por medio de una *gradatio* descendente, a nivel de volumen del enunciado *(pauci bona libertatis in cassum disserere | plures bellum pauescere | alii cupere)*, y a su vez ascendente, a nivel léxico *(pauci*, *plures*, *alii*, *pars multo maxima)*, se produce una transición brusca que supone una suspensión momentánea de la parte narrativa para centrarse en la caracterización de Tiberio.

El corte brusco entre lo que precede y lo siguiente está asimismo reforzado por la utilización de formas verbales distintas. No puede pensarse que sea mera casualidad que Tácito, en el bloque anterior, se valga del infinitivo de narración y, ahora, utilice el imperfecto *(differebant)*. La misma oposición vuelve a encontrarse al comienzo del capítulo quinto: GRAVESCERE *ualetudo Augusti*, *et quidam scelus uxoris* SVSPECTABANT.

La transición entre el bloque narrativo y el descriptivo, marcada, como dijimos, por una *gradatio*, se realiza con la introducción de los *rumores (uariis rumoribus differebant*, 4, 8), a través de los cuales el escritor va a caracterizar a Tiberio. En esta frase Tácito anticipa ya una primera nota de Tiberio al matizar como *dominus* al futuro em-

perador *(inminentis dominos)*, mientras que en la primera parte Augusto era definido todavía como *princeps (iussa principis aspectare)*.

La caracterización en principio afecta tanto a Tiberio como a Agripa, pero la de éste está concebida exclusivamente en función de la de Tiberio. En primer lugar aparece Agripa como el personaje menos importante. Antes de citar su nombre Tácito le califica como *trucem*, a cuyo valor ya hemos hecho referencia antes. En realidad Tácito nunca introduce detalles físicos salvo cuando, como aquí, éstos contribuyen a resaltar algún hecho importante o son determinantes de alguna cualidad esencial. De Agripa, Tácito da sólo su nombre, sin el habitual *cognomen* que otras veces le adjudica (3, 4; 6, 1), y, con una *uariatio*, le añade una cualidad moral: *ignominia accensum*. Frente a todo este conjunto, el siguiente grupo es doble, negativo y de mayor volumen de enunciado, y posee notables reminiscencias poéticas; *experientia* tiene un indudable color virgiliano en su acepción y el sintagma *tantae moli parem* recuerda especialmente a Ovidio, pero también al propio Virgilio.

El retrato de Tiberio se contrapone al de Agripa totalmente en esta primera y, fundamental para Tácito, forma de caracterización: la nominación. En el caso de Agripa, a su nombre se le asignaba la segunda posición mientras que Tiberio ocupa la primera. Agripa está privado de *cognomen*. A Tiberio se le añade el de *Neronem*, impropiamente como ya hemos dicho.

Las dos primeras notas de Agripa *(trucem et ignominia accensum)* no tienen paralelo en Tiberio. Sin embargo, la tercera, sí *(non aetate neque rerum experientia / maturum annis, spectatum bello)*. El empleo de frases paralelas, como ocurre en este caso, es uno de los procedimientos habituales de las descripciones en Tácito, pero para evitar toda posible monotonía utiliza diversos recursos estilísticos. Aquí emplea una *uariatio* múltiple:

— *non aetate* (sustantivo) / *maturum annis* (adjetivo-sustantivo).
— *neque rerum experientia* (grupo nominal) / *spectatum bello* (participio).
— *non aetate* (sustantivo) / *rerum experientia* (grupo nominal).
— *maturum annis* (adjetivo) / *spectatum bello* (participio).

La *uariatio* continúa al señalar las restantes cualidades de Tiberio:
— *uetere atque insita Claudiae familiae superbia.*
— *multaque indicia saeuitiae..., erumpere.*

Según su costumbre (I, 9-10), Tácito ha empezado hablando de las cualidades para terminar con los vicios. Así, concluida la parte positiva, mucho más breve que la negativa, ésta conseguirá anularla por la calidad de los defectos reprochados y los recursos que escoge para resaltarlos. Esta parte negativa se introduce con una partícula muy fuerte, cuyo valor sobresale, además, por el escaso uso que de

éstas hace Tácito. De los tres conceptos que aduce, estructurados en tres partes, dos de ellos, la *superbia* y la *saeuitia*, son los defectos típicos de todos los «mali» en Tácito[1]. Y el tercero, la hipocresía, *premantur*, es el específico de Tiberio.

Desde el principio de la caracterización, el historiador ha seguido la técnica biográfica: *nomen*, *genus* —aquí la caracterización es doble porque, además de adscribirlo a una *gens* particular, lo que de ella se predica es especialmente válido para Tiberio—, *infantia*, *cursus honorum*, hechos ocurridos antes de su ascensión al poder (aún no consumada aquí pero claramente previsible) y características internas, y, finalmente, circunstancias externas al personaje.

Para expresar cada uno de estos elementos ha buscado un método diferente. Del *nomen* y el *genus* ya hemos hablado. La educación e infancia los resalta con el uso enfático de *et*, la anástrofe de la preposición y el hapax *regnatrice (in domo regnatrice)*, probablemente creación suya en *-trix*, al modo de *instigatrix* en I, 51, 3. Por lo que respecta al *cursus honorum*, la parataxis, la yuxtaposición en los elementos finales, y, especialmente, la *breuitas*. Son cuatro palabras tan sólo donde destaca, sobre todo, la colocación del *iuueni*, singular, frente al participio *congestos*, plural, y cuya idea de acumulación sugiere además cantidad inmerecida. El valor aumentativo del plural refuerza esta idea y Tácito no indica el número de consulados y triunfos, dejando suponer una cifra mayor que los sólo dos que disfrutó y que, en el caso de los triunfos, según parece, fueron totalmente merecidos.

El punto siguiente une la caracterización interna con el hecho más importante de su vida hasta el presente. Los *uitia* están dispuestos con una *gradatio* ascendente y doble: por la idea que los términos expresan y por el volumen del enunciado, *iram*, *simulationem et secretas libidines*.

El último apartado recoge una circunstancia externa: *accedere matrem muliebri impotentia*, que se subraya con un rasgo no formal: *seruiendum feminae duobusque insuper adulescentibus*. La expresión insiste en la idea del *dominus* con que comenzó la caracterización. Lo que antes era sólo ASPECTARE *iussa* PRINCIPIS se ha convertido en órdenes explícitas de un *dominus* que el *seruus* debe cumplir.

El capítulo se cierra con el resumen de los rasgos apuntados al comienzo y a lo largo de todo él: la pérdida de la *libertas* y el paso del principado al dominado.

Una vez reanudada la narración en el capítulo quinto por el procedimiento ya estudiado, el historiador pasa a desarrollar las ideas adelantadas anteriormente. El tema de la muerte de Augusto, anticipado en 4, 4-5, adquiere aquí su desarrollo, tras el paréntesis en el

[1] S. G. Daitz, «Tacitus'technique of character portrayal», *American Journal of Philology*, 81, 1960, págs. 30-52.

que Tácito recoge una serie de hechos, aparentemente secundarios. Que Tácito parece conceder menos importancia a estos acontecimientos lo evidencia la proposición *utcumque se ea res habuit* (5, 11), que cierra el paréntesis y con la que el autor se centra en la narración de la muerte de Augusto. Dado el carácter parentético de lo anterior, ha de ponerse en relación la enunciación de 5, 1-2 *(grauescere ualetudo Augusti)* con lo que encontramos en 5, 12-14 *(neque satis compertum est spirantem adhuc Augustum apud urbem Nolam an exanimem reppererit)* y en 5, 17 *(excessisse Augustum)*. Se advierte en el tratamiento de este tema una gradación del proceso, perfectamente articulado a través de sus distintas fases, cuyo desenlace final, junto con la ascensión de Tiberio, cierran el capítulo: *aetate ualidus* → *fatigabatur aderatque finis* → *grauescere* → *spirantem ... an exanimem* → *excessisse*. Esta secuencia progresiva y dinámica es buena muestra de la técnica dramática en la narración de acontecimientos históricos por parte de Tácito.

Si como acabamos de ver, un tema anunciado en el capítulo cuarto tiene su desarrollo en el quinto, cabe decir lo mismo en lo que respecta a las maniobras de Livia para ver a Tiberio sentado en el trono. Si recordamos lo que Tácito dice de Livia al final del capítulo cuarto *(accedere matrem muliebri impotentia* y *seruiendum feminae)*, se observa que estas características aparecen ahora confirmadas por la manera de comportarse Livia. Su participación en los acontecimientos capitales que aquí se narran es manifiesta. Aparte de la intervención indirecta, como parte interesada, en la muerte de F. Máximo, su papel de protagonista principal se muestra con toda claridad en la segunda parte del capítulo quinto, tras el paréntesis donde Livia está representada, como sujeto agente, por el genitivo subjetivo *matris (Tiberius properis* MATRIS *litteris accitur*, 5, 12) y por su nombre, en función de sujeto gramatical, en *acribus namque custodiis domum et uias saepserat Liuia* (5, 14-15). Pero esto no es todo. En el capítulo sexto vuelve a confirmarse su poder efectivo cuando el autor, en 6, 11-13, introduce su opinión sobre la identidad de los verdaderos responsables del asesinato de Agripa, y cuando, un poco más abajo, Salustio Crispo le aconseja a ella, y no a Tiberio, que no se divulguen los secretos de palacio, etc. (6, 16-20).

De estas consideraciones se desprende que temas o rasgos, anunciados escuetamente en el capítulo cuatro y recordados de una forma somera al comienzo del quinto por dos frases título, adquieren luego su desarrollo o confirmación.

La misma función de desarrollo, aunque no exclusivamente, ha de asignársele al capítulo sexto. Abierto también con una frase título narra el asesinato de Agripa y la actitud de Tiberio con respecto al Senado. Ambos temas sirven para confirmar, por una parte, los vicios atribuidos a Tiberio en el capítulo cuarto, y para adelantar, por otra, lo que van a ser en el futuro las relaciones entre el emperador y el Senado.

VI. LA HISTORIOGRAFÍA DE TÁCITO

Queremos, finalmente, plantear el problema de la determinación del género. La cuestión se ha suscitado por la importancia que tanto en los Anales como en las Historias se concede a ciertas personalidades y el cuidado que Tácito ha puesto en su caracterización.

En la historiografía latina, los límites entre biografía e historia han sido siempre difíciles de establecer, y ciertamente, durante el Imperio, en muchas ocasiones, la biografía es la única forma de historia conocida. Así, por ejemplo, la Historia Augusta, la serie de vidas que comprende las biografías desde Adriano hasta Caro y sus hijos, será para los siglos II y III, el único documento histórico de cierta extensión.

Es cierto que en los Anales el retrato de Tiberio ocupa, prácticamente, los seis primeros libros, mientras toda una serie de caracteres menores le sirven de apoyo o contraste. Este ha sido el argumento esgrimido para considerar comprometida la naturaleza de la obra. Hay que tener presente, sin embargo, que esta caracterización no es tan exclusiva como para ser el objeto primordial de la obra. A Tácito sólo le interesa el emperador, Tiberio en este caso, como la persona que detenta el poder absoluto. Si se conoce el carácter de ésta, se pueden, perfectamente, deducir sus actuaciones y, como consecuencia, el desarrollo del Imperio. Por lo demás, el período en qué Tácito centra su atención es el principado. Y la naturaleza de este régimen es tal que el poder queda en manos de un único hombre. Por esto, la historia del Imperio llega a confundirse con el comportamiento de quien lo está sustentando.

De esta forma, la caracterización adquiere mayor importancia que la que tuvo durante la República. Incluso en los últimos años de ésta, cuando figuras como Sila, Pompeyo o César podían centrar absolutamente la atención de todos, nunca sus personas quedaron lo bastante aisladas como para ser únicas durante un amplio período de tiempo; al multiplicarse las figuras políticas, la acción se diluía entre ellas. Ahora, por el contrario, Tiberio va a ser el eje central de toda una nueva concepción política. Con él se implantan definitivamente las fórmulas de un nuevo sistema. A Tácito no le interesa Tiberio sólo en función de él mismo, sino especialmente dentro del marco del Imperio y, por supuesto, de la relación emperador-Senado. El tema de los Anales es el de la *dominatio*, el gobierno absoluto ejercido bajo formas legales. La descripción de Tácito, tanto de sus personajes como de los hechos en general, siendo siempre concreta, consigue elevarse a un nivel superior al del mero detalle. A demostrarlo viene la sentencia final que cierra el capítulo seis. La biografía, sin embargo, es absolutamente anecdótica, se fija en

pequeños incidentes o busca aspectos caracterizadores particulares que en Tácito no aparecen salvo cuando, como en el capítulo que hemos visto, le sirven para extraer de ellos reflexiones generales de carácter filosófico, moral o histórico.

También la tradicional concepción moralizante de la historia le impide caer en la biografía como fin último. Desde siempre en Roma la historia se concibió como *magistra uitae* y todos los historiadores romanos incorporaron esta finalidad a su obra. El mismo Tácito alude, a veces, a este objetivo. Pero, como Quinn ha señalado: «uno de los logros más importantes de Tácito como historiador-artista, es el que evita las notas fuertemente moralizantes que son características y tradicionales de los escritores romanos»[1]. No aparece en él ningún juicio moral, ningún adjetivo de valor para calificar a Tiberio o a Livia. Tácito deja hablar a los hechos por sí mismos y sólo términos como *scelus*, *ira*, *simulatio*, *primum facinus* y otros son claramente elocuentes.

Sin embargo, frente a lo que sucede en la biografía, sus individuos no son tanto personajes concretos cuanto tipologías abstractas que incorporan valores universales como el bien, el mal, la traición o la fidelidad. Desde este punto de vista, siempre filosófico histórico, sus sujetos, Tiberio y Nerón, nunca pueden ser el centro de una obra como los Anales.

También el método analístico contribuye, en dos aspectos, a eludir este riesgo. La fragmentación de hechos, que la anualidad le impone, y la narración cronológica, que exige un orden básicamente determinado, le impiden la descripción sistemática de una vida aislada y toda posible subordinación de los hechos a ella.

Al mismo tiempo, para conjurar el peligro de monotonía que la analística implicaba, Tácito recurre, siempre que le es posible, a la construcción dramática de los distintos episodios. Los capítulos comentados son modélicos a este respecto. Este deseo de variación, que rompe cualquier uniformidad estructural, impide el encasillamiento suetoniano, donde, a un material muy parecido responde una *dispositio* prácticamente idéntica en todos los capítulos. El esquema narrativo de la biografía de Suetonio, siempre igual, guarda muy poca relación con el relato tenso y siempre variado de la obra de Tácito.

De cualquier forma, la oposición más clara entre la biografía y la historia de Tácito radica precisamente en el carácter de búsqueda de sucesos históricos, recientes o pasados, en la interpretación de lo ocurrido durante los años que sus obras abarcan y en la formulación de conceptos generales partiendo de aspectos, aparentemente, sin importancia.

Con frecuencia se ha reprochado a Tácito detenerse en análisis

[1] K. Quinn, «Tacitus' narrative Tecnics», *Latin Explorations*, Londres, 1963, página 118.

psicológicos, en intrigas palaciegas o cortesanas, en detalles intrascendentes que le impedirían captar los hechos fundamentales. El gran valor de Tácito, en nuestra opinión, consiste, precisamente, en trascender estos pequeños detalles y sacar de ellos conclusiones de valor universal: *eam condicionem esse imperandi ut non aliter ratio constet quam si uni reddatur.*

Bibliografía

Ediciones comentadas

FOURNEAUX, H., Cornelii Taciti. *The Annals of Tacitus*, Oxford, 1968.
GOODYEAR, F. R. D., *The Annals of Tacitus*, Cambridge, 1972.
MILLER, N. P., Tacitus. *Annals*, Book 1, Londres, 1959.

Estudios

BAXTER, R. S., «Virgil's influence on Tacitus in Books I-II of the Annals», *Classical Philology*, 57, 1972, págs. 216-269.
CHAUSSERIE-LAPREE, J. P., *L'expression narrative chez les historiens latins*, París, 1969.
— «Les structures et les techniques de l'expression narrative chez les historiens latins», *Revue des Études Latines*, 31, 1963, págs. 281-296.
— «Un forme de recit animé chez les historiens latins: les sequences paratactiques», *Les Études Classiques*, 3, 1968-70, págs. 259-277.
DOREY, T. A., *Latin Historians*, Londres, 1966.
— *Tacitus*, Londres, 1969.
ENGHOFER, R., *Das Ablatiuus absolutus bei Tacitus*, Diss. Wurburg, 1961.
FABIA, R., *Les sources de Tacite dans les «Histories» et les «Annales»*, Roma, 1967.
GIACCHERO, M., *Storiografia romana antica*, Génova, 1973.
GOODYEAR, F. R. D., «Language and Style on the Annals of Tacitus», *Journal of Roman Studies*, 58, 1968, págs. 22-31.
LAISTNER, M. L. W., *The greater roman historians*, California, 1966.
LEEMANN, A. D., *Orationis ratio*, Amsterdam, 1963.
— «Structure and meaning in the prologues of Tacitus», *Yale Classical Studies*, 23, 1973, págs. 169-208.
LÖFSTEDT, E., «On the Style of Tacitus», *Journal of Roman Studies*, 38, 1948, páginas 1-8.
LUCAS, J., *Roma Aeterna. Les obsessions de Tacite*, Leiden, 1974.
MENDELL, C. W., «Dramatic Construction in Tacitus», *Yale Classical Studies*, 51, 1935, págs. 1-53.
MICHEL, A., *Tacite et le destin de l'Empire*, París, 1960.
NORDEN, E., *Die antike Kunstprosa* I, Berlín, 1909.

PERROCHAT, P., «L'infinitif de narration», *Revue del Études Latines*, 10, 1932, páginas 187-236.
QUINN, K., «Tacitus' Narrative Technics», *Latin Explorations*, Londres, 1963.
RAMBAUD, M., «Recherches sur le portrait dans l'historiographie romaine», *Les Études Classiques*, 38, 1970, págs. 417 y ss.
RIPOSATI, B., *Lezioni zu Tacito e la storiografía imperiale*, Milán, 1971-2.
SYME, R., *Emperors and Biography*, Oxford, 1971.
— *Tacitus*, Oxford, 1958.
— *Ten Studies in Tacitus*, Oxford, 1970.
WALKER, B., *On the Annals of Tacitus*, Manchester, 1952.

Bibliografía y comentario de la misma desde 1939 a 1972, preparada por R. HANSLIK en *Lustrum* 16, 1971-2, págs. 143-304 y 17, 1973, págs. 71-216.

ORATORIA

Antonio López Eire
María Josefa Cantó
César Chapano
Agustín Ramos

Introducción

Retórica es, como otras tantas creaciones griegas, un concepto que comprende a la vez efecto y causa, objeto y ciencia, creación y arte creadora. El término griego *ῥητορική* significa «arte del *ῥήτωρ*», y *ῥήτωρ* designa en principio al «orador» y más tarde al «maestro de oratoria». Por primera vez la palabra *ῥήτωρ* aparece en una inscripción de mediados del siglo v a. J.C. (IG I² 45,20), y todavía no alude ni al «orador» ni al «maestro de oratoria», sino que señala al «promotor de una propuesta» o «solicitante de una moción». En el *Gorgias* de Platón aparece ya el término «retórica» (*ῥητορική*) con el significado de «arte cuyo objeto es la persuasión mediante la palabra», o sea, arte oratoria. Sólo más tarde, en época helenística, la voz *ῥήτωρ* tiene el sentido de «maestro de oratoria», significación que pasa a los vocablos latinos *rhetorici* y *rhetores*.

La elocuencia natural, desconocedora de doctos preceptos, asoma ya en los poemas homéricos. Pero los verdaderos creadores del arte retórica fueron los siracusanos Tisias y Córax, quienes, tras la caída de los tiranos Trasideo (de Acragante) y Trasibulo (de Siracusa), ejercen la oratoria y sistematizan por vez primera las reglas del nuevo arte. Concretamente Córax redactó un «Arte retórica».

A través y por conducto de Gorgias se trasladó la retórica de Sicilia al continente griego. En efecto, Gorgias de Leontinos formaba parte de la embajada que su ciudad natal enviara a Atenas en el 427 a. J.C. La llegada del sofista a la ciudad de Atenea representa el comienzo de la oratoria ática, el nacimiento del arte retórica, pues él confirió dignidad y rango literario a la oratoria. Cautivó a los atenienses con sus discursos, esambló los artificios del estilo de Protágoras con su experiencia de la nueva técnica siracusana, introdujo audazmente en la prosa recursos formales de viaje raigambre poética, emuló a los poetas en el tratamiento de los temas y en su exposición artística, acuñó un dialecto ático literario de elevado nivel y destinado a ser universal lengua de cultura, apareó con éxito locuciones comunes con sutiles poetismos, y, sobre todo, puso de manifiesto los valores artísticos

de la palabra liberada del metro. A partir de este momento la prosa artística podrá rivalizar con la poesía, y ya serán posibles, por poner un ejemplo, los encomios en prosa de un Isócrates, precisamente discípulo de Gorgias.

Fue, efectivamente, el sofista de Leontinos, autor de una *Defensa de Palamedes*, un *Encomio de Helena* y de un tratado que lleva el paradójico título de *Sobre el no ser, o sea, sobre la naturaleza*, el creador de un sobrecargado estilo denominado estilo gorgiano, con el que inaugura toda una serie de posibilidades de trabajar la prosa, de convertir en artística la elocución no poética. Demostró con ello que era posible, sin acudir al metro, crear una dicción brillante a base de la esmerada selección de las palabras, de su estudiada combinación, del empleo, en suma, de una amplia gradación de figuras que abarca desde las rimas, asonancias y aliteraciones hasta las antítesis, isokola y parisosis.

Demostrando la inocencia de Helena en cualquiera de las versiones que como explicación de su presencia en Troya se ofrecieran; defendiendo a Palamedes de la acusación de traición basándose en el argumento de que, aunque el héroe hubiese querido traicionar, no podía hacerlo, y, aunque hubiese podido, no quería; afirmando en su tratado *Sobre el no ser* que nada existe y que, si existe, no podemos conocerlo y que, si podemos conocerlo, no podemos comunicarlo, Gorgias dejó perfectamente establecido el poder suasorio de la palabra, fundamento de la retórica. «Grande es el poder de la palabra —afirma en el *Encomio de Helena* (9)—, que con un pequeño e insignificante cuerpo es capaz de llevar a cabo divinísimas obras».

Avido de alcanzar para sus discursos la belleza lograda por las palabras en la poesía y desconocedor de la ley que para la prosa formulara Isócrates, según la cual en ella tan sólo han de emplearse palabras corrientes, sobrecargó de ornatos su oratoria, guiado por el vano afán de introducir en el lenguaje no sometido a las leyes del verso un sustitutivo del ritmo poético. Pero a este extremo llegó, arrastrado por el convencimiento de que la retórica incluía todos los demás conocimientos y saberes. Era, pues, para Gorgias la retórica lo que para Protágoras la dialéctica. El hábil orador, para el sofista de Leontinos, está por encima de todo conocedor de cualquier otra técnica sencillamente porque nada hay tan magnífico como la palabra, verdadero artífice de persuasión. Lograr la persuasión de los oyentes es el objeto de la retórica; así lo estableció Gorgias y lo reconocieron Isócrates, el platónico Jenócrates de Calcedón, Teódectes, Aristóteles, Aristón, Hermágoras el Viejo, Ateneo, Apolodoro de Pérgamo, Teodoro de Gádara, Dionisio de Halicarnaso, el autor de la *Rhetorica ad Herennium* y Cicerón.

La primera definición de la retórica se remonta, pues, a Gorgias y aparece cumplidamente expuesta y comentada en el diálogo platónico que lleva el nombre del ilustre orador: la retórica es obrera de la persuasion; es una actividad cuyo propósito capital es el de pro-

ducir la persuasión en el alma de los oyentes de un discurso; y, a diferencia de las demás artes, cuyos conocimientos se refieren a operaciones manuales u otros tipos de acciones, la retórica tiene su medio de ejecución y sanción en la palabra.

El nacimiento y desarrollo de la retórica están íntimamente vinculados a la democracia ateniense y al movimiento sofístico de la Atenas del siglo v a. J.C. Sería difícil imaginar que la oratoria pudiese haber surgido con igual pujanza en un contexto político no democrático o en un ambiente en que la palabra careciese de la importancia que alcanzó en las asambleas de los ciudadanos atenienses y ante sus tribunales encargados de administrar justicia. Y al mismo tiempo, contribuyó en gran medida a este florecimiento de la nueva técnica la divulgación de los estudios preconizados por los sofistas, a los que se entregaron con entusiasmo los jóvenes ambiciosos, en su mayoría aristócratas, movidos por el deseo de recibir una educación esmerada con la que abrirse camino en la noble tarea de la gestión de los asuntos públicos, la actividad más digna del hombre libre.

En un ambiente social, pues, en que la palabra ante los tribunales y en las asambleas políticas desempeñaba tan importante papel y la formación del hombre de estado era el objetivo de la instrucción proporcionada por la Sofística, Gorgias descubre el valor de la forma artística de la prosa y su gran poder de persuasión, nociones que más tarde expondrá de nuevo Cicerón en el *De oratore*. Además, el creador de la retórica eliminó las fronteras que separaban tajantemente las dos modalidades del discurso, el verso y la prosa, a base de emplear en esta última palabras y procedimientos hasta ese momento típicamente poéticos. Sólo posteriormente Lisias tuvo el acierto de mitigar la artificiosidad del discurso gorgiano sustituyendo los poetismos por palabras comunes. Pero el mérito de Gorgias fue el de haber reivindicado para la prosa la capacidad de influir en el ánimo de los oyentes provocando sentimientos determinados, por lo que puede afirmarse que en este punto fue precursor de la doctrina aristotélica de la *κάθαρσις*. De este modo, dejó firmemente establecida la importancia decisiva de la expresión en el terreno de la retórica.

Por otro lado, proporcionó también a la incipiente arte una serie de preceptos generales conducentes a lograr la eficacia del discurso sobre los sentimientos del auditorio. Así, por ejemplo, hizo hincapié en la importancia del «momento oportuno» (*καιρός*) y la «conveniencia» (*πρέπον*) del discurso, en la facultad de incrementar (luego denominada áuxesis) la entidad de las ideas o representaciones comunicadas y en la utilidad resultante de tratar nuevos argumentos mediante un viejo estilo y temas viejos con estilo nuevo.

Junto a la actividad del de Leontinos cabe mencionar la de otros sofistas que contribuyeron con su dedicación y estudio al afianzamiento de la retórica: Trasímaco de Colofón, que se encontraba ya en Atenas antes de que a ella llegara Gorgias, autor de una *Gran Arte* en la que

exhibía muestras de lo que debiera ser un epílogo modélico; Teodoro de Bizancio, mencionado por Platón, y cuya señalada aportación a la retórica fue nada menos que el tratamiento de la articulación del discurso en partes; Pródico, que se entregó con especial afición al estudio de la sinonimia con vistas a obtener datos aplicables a la nueva disciplina; Hipias, interesado en ritmos y armonías; Antifonte el sofista, autor de un tratado de retórica en tres libros. Y de una manera general, puede afirmarse que los sofistas enseñaron y aplicaron a la práctica de su actividad oratoria la famosa máxima de «hacer que los argumentos más débiles parezcan los más sólidos», sentencia con la que alardeaban de su facultad de trocar discursos poco probatorios en fuertemente convincentes. Y hasta tal punto, por cierto, lograron ese propósito, que las argucias sofísticas y habilidades retóricas terminaron por suscitar recelos en los jueces y llegaron a ser miradas con malos ojos por los sencillos ciudadanos. De ahí que sea muy frecuente en los discursos de los pleitos civiles un capítulo dedicado a glosar con encubierta y disimulada retórica la falta de pericia en el uso de la palabra por parte del que dirige su alocución al tribunal de justicia. Si Gorgias fue capaz de montar un Encomio de Helena, no era de extrañar que ios aprendices de la nueva técnica fuesen capaces de demostrar lo indemostrable, de hacer ver que lo blanco es negro.

Pronto los recursos de la retórica penetraron en la literatura, precisamente a través de la sofística. Huellas de esta penetración se encuentran en Heródoto, en algunos tratados del *Corpus Hippocraticum*, incluso en el drama, concretamente en Eurípides.

Pero el personaje más representativo del ideal de la formación sofística es Isócrates, alumno de Gorgias. Se proclamaba el autor del *Panegírico* maestro de filosofía, lo que significaba que su magisterio se extendía tanto al campo de la ciencia como al de la elocuencia, y pretendía educar a sus discípulos para hacer de ellos insignes hombres de estado. Sin embargo, de sus enseñanzas apartaba la erística, que venía a ser la filosofía pura, y de este modo su programa de instrucción (*παιδεία*) entraba en conflicto con el concepto que sobre la formación a través de la filosofía defendían Platón y Aristóteles. Con todo, fue Isócrates el creador de la retórica técnica (así como Aristóteles lo fue de la filosófica) y plasmó sus enseñanzas en una prosa artística singular, en la que puede comprobarse cómo él, maestro de oratoria, ha evitado con sumo esmero el hiato, ha tenido especial cuidado en no sobrecargar de elementos rítmicos el discurso y ha sabido articular perfectamente la elocución en períodos.

Bajo la influencia de Isócrates hay que situar a sus contemporáneos Teódectes y Anaxímenes. Este último fue autor de un manual de retórica en el que se trataban los géneros del discurso y la disposición de las partes de éste; enumera los siguientes géneros de discursos: *συμβουλευτικόν* (o «deliberativo»), *ἐπιδεικτικόν* (o «de aparato»),

δικανικόν (o «judicial») —cada uno de estos tres géneros comporta tres modalidades o especies— y *ἐξεταστικόν* (o «de indagación»).

Singular importancia para la historia de la retórica tiene la oposición de Platón a esta nueva técnica. El divino filósofo se distancia de la retórica en el *Fedro* y en el *Gorgias* por tres razones fundamentales: en primer lugar, porque los oradores se contentan con lo verosímil (*εἰκός*) y no se preocupan por la verdad, al ignorar que sólo la dialéctica proporciona los verdaderos y auténticos conocimientos; en segundo término, porque un discurso debe ser un todo orgánico, unificado por su propia coherencia lógica, sin que en él cuenten para nada los artificios oratorios ni las sutilezas o argucias estilísticas. Por último, porque si en el fondo la retórica es una «seducción o rapto de las almas» (*ψυχαγωγία*), es menester que el orador conozca la psicología, la ciencia del alma, lo que equivale a decir que ha de ser un consumado filósofo. Quien trata de convencer a las masas ha de saber a ciencia cierta previamente lo que es bueno y lo que es malo, debe ser capaz de distinguir lo justo de lo injusto y de demostrar esta capacidad de distinción con el ejemplo de una vida privada intachable.

El más insigne discípulo de Platón, Aristóteles, al principio, en su diálogo *Grilo*, compuesto poco después del 362 a. J.C., sigue las directrices señaladas por su maestro en cuanto a la caracterización de la retórica se refiere; pero, más tarde abandona los prejuicios del autor del *Gorgias* y alejando de su consideración los efectos negativos del arte de la palabra en la política y la administración de justicia en Atenas, se limita al estudio objetivo de la elocuencia.

Surge, así, la *Retórica* del Estagirita, en que trata de los tres géneros del discurso, del «carácter» (*ἔθος*) del hablante y las pasiones (*πάθη*) que su elocución despierta en los oyentes; de los medios de persuasión, del entimema o conclusión de una argumentación retórica equivalente a la conclusión dialéctica; de la dicción (*λέξις*), que ha de ser clara, tan alejada de la expresión vulgar como de la grandilocuente, y adaptada al hablante, a los oyentes y al objeto de que trata; de la ordenación de las partes del discurso.

Combina Aristóteles, pues, un interés puramente científico por el estudio de la prosa, con una finalidad práctica que se hace patente a lo largo de todo el tratado.

Seguidor de Aristóteles fue su discípulo Teofrasto, a quien se atribuyen la doctrina de las «cuatro virtudes del discurso» (corrección lingüística, claridad en la expresión, propiedad y ornato), la de los «tres estilos» (grandilocuente, llano e intermedio) y la de la «representación» (*ὑπόκρισις*), en la que abordaba el empleo de la voz y de la gesticulación por parte del orador.

También en el ambiente del Perípato hay que situar la obra atribuida a Demetrio Falereo *Sobre la elocución*, del siglo III a.J.C. probablemente, en que se estudian la estructura de la frase, los diferentes estilos considerados desde el punto de vista de la forma y del con-

tenido, y los vicios que se oponen a cada uno de esos modelos estilísticos. Los siglos III y II a.J.C. contemplan una aguda polémica que enfrenta a filósofos y oradores, filosofía y retórica. Los peripatéticos siguen la pauta del fundador de la escuela y son por ello simpatizantes del arte de la elocuencia: ahí están los nombres de Demetrio de Falero, autor de tratados de retórica y crítica literaria, Jerónimo de Rodas, que atacó duramente la «liviandad» del estilo isocrateo, Praxífanes, que insistió en la importancia de la teoría para valorar la calidad de una obra literaria.

Por el contrario, la Academia arrastra, por conformidad con el espíritu de su creador, una irreconciliable hostilidad hacia la retórica. Los epicúreos, encerrados en su Jardín, convencidos de la vanidad e inoperancia del arte en confrontación con la naturaleza, constituyen una secta filosófica enemiga de la retórica y por ello poco apta para la elocuencia (Cic. *Brut.* 131: *minume aptum ad dicendum genus).*

La Estoa, en cambio, influída por Aristóteles, vio en la retórica la hermana gemela de la dialéctica. Cleantes y Crisipo fueron autores de sendas Artes retóricas. Pero, como para los estoicos sólo el sabio puede ser orador y el orador estoico —por sabio— debía prescindir de adornos, artificios y florituras de estilo que pudieran enmascarar la verdad o suscitar pasiones en sus oyentes, fácil es de comprender que la elocuencia no floreciera en la Estoa. Antes bien, Cicerón con mucha gracia sostiene que lo mejor que puede hacerse para estar callado toda la vida y no pronunciar un solo discurso es leer las Artes retóricas de Cleantes y Crisipo (*Fin.* IV, 7).

Pero la retórica fue arte después de haber sido práxis, fue experimento antes que precepto, porque no nació la elocuencia del tratado de arte oratoria, sino éste de la elocuencia. Las reglas del arte fueron obteniéndose de las muestras y enseñándose en las escuelas con el fin de poder imitar más fácilmente los modelos, pero ni Lisias sometió sus narraciones en los discursos a las reglas que sobre el tema expusieron los tratados ni Demóstenes compuso sus discursos políticos siguiendo a pies juntillas escolares esquemas de disposición de la elocución. Por el contrario, las reglas de la narración de los discursos derivan del estudio minucioso de las narraciones de los discursos lisíacos y la división en partes de los discursos políticos de Demóstenes surge después de que éstos fueran pronunciados y tienen fundamentalmente un valor didáctico. Y cuando el propio Demóstenes en los discursos privados disimula o encubre en beneficio propio ciertos aspectos de la realidad de los hechos que expone, lo hace siguiendo una tradición firmemente arraigada y no los consejos del arte retórica. Tal vez había aprendido del orador Iseo la técnica de este proceder, pero en cualquier caso la práctica de la oratoria forense que había precedido a nuestro orador le aconsejaba un prólogo y un epílogo tendentes a conmover al jurado o captar su benevolencia, una clara exposición de los hechos provista o seguida de conclusiones y pruebas, y la refu-

tación convincente de las afirmaciones, argumentos y pretextos de sus contrarios.

Hasta aquí se ha trazado una panorámica del desarrollo de la retórica en Grecia desde el punto de vista externo.

En Roma la retórica se convirtió en arte y en normativa mucho más rígida; sus distintos aspectos fueron objeto de serias discusiones, hasta que se llegó a una formulación de normas retóricas que permanecería inalterable casi hasta la actualidad, cuyas líneas maestras veremos más adelante.

Trataremos a continuación de exponer las bases de justificación y realización de un comentario de texto sobre el género oratorio.

A la vista del conjunto de obras literarias actuales que se proponen para realizar un comentario de textos, es obvio que la oratoria, entendida como género literario, no suele aparecer. Una defensa judicial no es considerada normalmente como obra literaria, y, menos aún, como objeto de comentario. Se hace, pues, preciso, indicar por qué un texto oratorio de la antigüedad merece este tratamiento especial.

En primer lugar es necesario distinguir entre lo que entendemos por retórica y por oratoria; simplificando al máximo puede decirse que la retórica es el conjunto de normas encaminadas a la elaboración de una obra literaria; la oratoria en cambio es un género con una finalidad práctica muy concreta que aplica la normativa retórica a sus tres modalidades de discurso, demostrativo, deliberativo y judicial. Los textos retóricos antiguos tienen una finalidad didáctica, en orden al aprendizaje y a la composición de obras literarias. Por su parte, la oratoria es una de las aplicaciones concretas —la más directa— de esta normativa, con fines pragmáticos, enfocados en Roma hacia la vida pública; podemos decir que es una de las formas de la prosa literaria, con lo que queda suficientemente explícita la íntima relación entre oratoria y prosa literaria.

Por otra parte, hay que hacer constar que la retórica, cuya aplicación pragmática había sido la oratoria, queda confinada al campo del aprendizaje escolar, puramente teórico, en el momento en que aquella desaparece por pasar a ser innecesaria en el nuevo status político de la Roma Imperial. A pesar de todo, la retórica, como técnica de creación literaria, perdurará durante muchos siglos; todas las obras cultas escritas en el occidente europeo hasta el siglo XIX están determinadas por la normativa retórica en mayor o menor grado.

En el momento presente, es evidente que a la hora de la creación literaria la mayoría de los autores han olvidado, al menos de forma consciente, las normas retóricas clásicas; este detalle es muy significativo para distinguir la concepción de una obra actual de la de una obra clásica. Si los criterios que dirigían la creación de una obra literaria en la antigüedad eran uniformes para cualquier género, porque la enseñanza literaria tenía normas únicas en lo que se refiere

a la forma, en la actualidad. sin embargo, los géneros e incluso los autores dentro de cada género siguen pautas diferentes. Existe por ello la posibilidad de emplear la retórica clásica para el comentario de una obra de su época con mucha mayor autoridad. Las aplicaciones de esta retórica a una obra actual resultan mucho más marginales, y son, desde luego, plantillas superpuestas y no fuente directa de creación.

Si consideramos que en Roma la retórica tiene su más directa aplicación en la oratoria pública, hemos de admitir que este género es de importancia primordial dentro de la literatura. Su justificación como género literario y como objeto de comentario es evidente sólo desde los criterios de la retórica antigua: se trata de un fruto directo de la normativa literaria vigente en su momento, perfectamente analizable desde estos presupuestos. El ya mencionado abandono de la retórica como criterio de creación en las obras actuales, y la finalidad eminentemente práctica de la oratoria política y judicial actuales, hacen que la oratoria clásica tenga un significado totalmente diferente.

Nos parecen suficientes estos breves datos para dar carta de naturaleza al comentario de un texto de este tipo, que supone la realización práctica de toda una serie de normas encaminadas no sólo a tal tipo de textos, sino a orientar la educación cultural en general, y las distintas manifestaciones literarias del mundo clásico. En este sentido, nuestro comentario puede tener la doble perspectiva que la retórica proporcionaba en el propio medio en que los textos oratorios tuvieron su origen: el del creador, cuyas pautas se basan en ella, y el del lector (o auditor), cuyos criterios de juicio se sirven de la misma. Este doble ajuste hace que el tipo de comentario resulte absolutamente adecuado al texto.

Se ha pretendido ya hacer constar, aunque de forma tangencial, el carácter práctico de la oratoria. En Roma esta característica es ampliable a todo tipo de manifestación literaria, como demuestra el tópico de la *utilitas*, preconizado por todos los escritores del mundo latino. Precisamente en el género que nos ocupa la *utilitas* tiene especial importancia; no creemos necesario insistir en este punto, puesto que el carácter absolutamente indispensable de la oratoria en la vida pública romana del siglo I a. J.C. ya ha sido suficientemente glosado. Este carácter de la *utilitas* no es excluyente de la belleza literaria: una parte sustancial de todos los tratados de retórica tiene como objeto el ornato del contenido útil de la obra, además de que la *utilitas* es ya de por sí un elemento que contribuye a la perfección de la obra literaria. La confluencia de la *utilitas* con la sujeción a unos cánones de belleza formal que persiguen la consecución de la obra de arte dan a la oratoria un valor muy destacado en el ámbito literario.

Ajustándonos ya solamente al género oratorio, la función del escritor consiste en conjugar lo que constituye la doble materia del discurso, *res* y *verba*, identificables con significado y significante. Ambos

elementos son complementarios y están en mutua relación, aunque cada uno hace referencia a diferentes partes de los *oratoris officia* (*res* a *inventio*, *verba* a *elocutio* y *dispositio* como intermediario entre los materiales y su forma discursiva). Actualmente la crítica literaria considera a la retórica tan sólo desde el punto de vista de la forma, de los *verba*, del significante. Sin embargo, en la concepción primitiva los dos elementos citados eran inseparables.

Así pues, un comentario de este tipo pretende combinar ambos elementos, estudiar la relación existente entre los contenidos que se utilizan y la forma que adoptan, tratando de adivinar cómo ciertas formas se adecuan mejor a determinados contenidos, y a los objetivos que con ellos se buscan.

Todo este montaje el orador lo consigue con la lengua y sus diversas funciones. A nosotros no nos es dado conocer algunos de los aspectos que en un discurso eran de importancia básica desde este punto de vista: la función emotiva que el orador asignaría a la *actio* forma una parte importante que se nos escapa. Sin embargo, los aspectos que nos son transmitidos mediante el texto son apreciables en él y objeto de comentario.

Este tipo de comentario requiere bases de partida y conocimientos diferentes a otro modelo que supondría un distinto acercamiento al texto y otros objetivos; nos referimos a un comentario centrado en el aspecto histórico y jurídico.

Un texto de oratoria puede ser fuente de multitud de datos de carácter político, social, económico, jurídico, etc. La interpretación y comentario de un escrito de estas características puede descubrir muchos detalles en este campo. Los términos en que se planteó el proceso, la historia de la acusación (acusadores, acusados, tribunales, jueces, gobernantes, etc.), las leyes que castigan los delitos que se han llevado a los tribunales, las circunstancias políticas y sociales que condicionan y modifican los hechos sucedidos, son detalles que suelen aparecer en los textos de oratoria, y que pueden dar pie a un comentario, teniendo en cuenta, eso sí, la parcialidad con que tales escritos están realizados a la vista del objetivo concreto que pretenden. Para un comentario así no se puede prescindir de los datos externos, que pasan a un primer plano, quedando relegado el análisis de los textos en sí. Con todo, un trabajo de estas características no sería propiamente un comentario de texto tal y como nosotros lo hemos entendido.

Para un comentario ceñido al texto, cuyo propósito sea analizar la forma en que el autor ha conjugado *res* y *verba* en su discurso, nos parece imprescindible el conocimiento de las normas básicas de la retórica clásica en su aspecto más concreto. No obstante, se hacen necesarias referencias aclaratorias a aspectos externos de carácter histórico-jurídico, porque el empleo de los recursos retóricos persigue un fin concreto de acuerdo con el problema tratado, y el conocimiento de la causa puede hacer más acertada la interpretación de tales ele-

mentos. No nos parece indispensable analizar exhaustivamente cada uno de los recursos y ponerle un nombre, pero sí es necesario atenerse al esquema de partes del discurso, tópicos, etc., que nos proporcionan los manuales retóricos que han llegado hasta nosotros.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que son tres los *genera causarum*, los cuales, como ya hemos visto, proceden de la normativa retórica griega, incluso anterior a Aristóteles. El *genus demonstrativum* es el utilizado para alabar o censurar a una persona[1]; el *deliberativum* tiene como finalidad persuadir o disuadir a un auditorio, y es eminentemente político; el *iudiciale* es el que tiene su base en una controversia legal y lleva consigo acusación o defensa.

Según Aristóteles, la *τέχνη ῥητορική* engendra cuatro tipos de operaciones, que son las partes del arte retórica, no del discurso: *πίστις (inventio)*, establecimiento de las pruebas; *τάξις (dispositio)*, disposición de los argumentos a lo largo del discurso según un cierto orden; *λέξις (elocutio)*, operación de dar forma verbal a los argumentos; *ὑπόκρισις (actio)*, puesta en escena de un discurso. La misma distribución mantiene Ad Herennium, que los llama *oratoris oficia*, añadiendo una más, la *memoria*, y cambiando el nombre de otra (I-II-3). Y lo mismo exactamente hace Cicerón, reconociendo la autoridad de Aristóteles.

Inventio es la técnica por la que el orador concreta el elemento *res*, lo que ha de constituir el contenido argumental del discurso. Las normas referentes a la *inventio* contenidas en los manuales retóricos proporcionaban al orador una serie de lugares comunes, de argumentaciones de tipo general que podía aplicar a su caso particular. Ahora bien, la extracción de las ideas que el orador realiza basándose en los hechos y en los tópicos ha de encaminarse desde el principio a un cometido determinado y por ello ha de articularse de forma que cada una ocupe el lugar del discurso donde produzca el efecto deseado. El discurso en su conjunto está dividido en partes con diferentes cometidos, determinadas también en los manuales retóricos.

La primera formulación de la teoría de las partes del discurso es, por supuesto, de Aristóteles, que en Ar. Rhet. 3-13 establece como partes indispensables (*ἀναγκαῖα μόρια*) *πρόθεσις* y *πίστις*; hace una segunda división, más completa (*τά πλεῖστα μόρια*): *προοιμίον*, *πρόθεσις*, *πίστις*, y *επίλογος*. *Πρόθεσις* sería lo que más tarde se llamaría *narratio*, es decir, la exposición de los hechos; *πίστις* sería la argumentación, más tarde dividida en *confirmatio* y *confutatio*. El exordio no tiene aquí todavía una función bien delimitada, es simplemente cabeza del discurso, la forma de empezar[2]; lo mismo ocurre con el epílogo.

---

[1] Cf. *Rhet. Her.* I-11; *Inv.* I-2-7.
[2] Arist., *Ar. Rhet.* 141 b-141 a.

En Roma, la teoría de las partes del discurso está ya fijada del modo en que va a perdurar en adelante; el discurso queda dividido en seis partes: *exordium*, *narratio*, *divisio*, *confirmatio*, *confutatio* y *conclusio*[1]. El exordio es la parte inicial del discurso[2]. Su función está ya claramente delimitada: captar la atención y la benevolencia del auditorio para que esté dispuesto a aceptar nuestro punto de vista. Pueden utilizarse dos tipos de exordio, según cual sea la disposición del público y los jueces hacia la causa; si ésta tiene el favor del público, lo que se denomina *genus honestum*, convendrá utilizar un tipo de exordio breve y directo, que dé paso rápidamente a la argumentación, es decir, un *principium*. Si por el contrario, el auditorio está de parte del oponente, el exordio indicado será una *insinuatio*, con la cual, mediante el uso de recursos psicológicos, patéticos, etc., se intenta hacer cambiar de opinión al auditorio de forma imperceptible; es el caso del *genus admirabile* o *turpe*. Cuando se trata de una causa del *genus humile*, aquella que no despierta el interés del público por su insignificancia o intranscendencia, se recomienda el *principium* para captar de entrada la atención y la benevolencia del auditorio, y conseguir que esté dispuesto a aceptar como buenos los argumentos del orador *(attentos, benivolos, dociles efficere)*. De la misma forma, el llamado *genus obscurum*[3] precisa una *captatio* rápida, mediante el *principium*, porque el ánimo del auditorio está en contra de una causa particularmente difícil y complicada. Finalmente, lo mismo ocurre con el *genus anceps*[4] o *dubium*[5], en el que la ambivalencia de la causa hace que pueda ser interpretada en sentido favorable o desfavorable.

La *narratio*, parte esencial ya en la doctrina aristotélica, es definida por los manuales retóricos latinos como la exposición de los hechos, lo que constituye el núcleo del discurso. En esta definición coinciden casi exactamente *Ad Her.* I-III-4 e *Inv.* I-XIX-27. Dentro del conjunto del discurso la *narratio* sirve de base a la argumentación que seguirá. El papel que se le encomienda específicamente es el de *docere*, es decir, proporcionar al auditorio información sobre los hechos en que el orador va a basar la controversia.

La *divisio* es una parte desgajada del exordio ya en la retórica helenística, definida así en la Rhetorica ad Herennium: «*Divisio est per quam aperimus quid conveniat, quid in controversia sit, et per quam exponimus quibus de rebus simus acturi*». (I-III-4). La teoría ciceroniana de la *partitio* coincide plenamente con la de Ad Herennium; para uno y otro es la parte del discurso en que se expone *summa causae*, la contro-

---

[1] *Rhet. Her.* I-III-4. Cic. *Inv.* I-VII-9 mantiene la misma división, cambiando el nombre de *divisio* por *partitio* y el de *conclusio* por *peroratio*.

[2] *Rhet. Her.* I-III-4. *Inv.* I-XV-20.

[3] Cic., *Inv.* I-20.

[4] Cic., *Inv.* I-20.

[5] *Rhet. Her.* I-III-5.

versia de que se trata, y los puntos fundamentales en que se va a basar la argumentación.

La *confirmatio* es la exposición y defensa de los argumentos del que habla; se limita a razonar brevemente los puntos fundamentales de la argumentación, anunciados en el exordio y expresados en la *narratio*.

La *confutatio* es la refutación de los argumentos, de la parte contraria; por así decirlo, es la argumentación negativa, y forma un todo con la *confirmatio*.

La *conclusio* no tiene, según Ad Herennium (I-III-4), ninguna finalidad práctica, es sólo «... *artificiosus orationis terminus*». Cicerón enumera las tres partes que la componen: *enumeratio* o recapitulación de los argumentos expuestos a lo largo del discurso (*Inv.* I-III-98); *indignatio*, un intento de suscitar el odio de los oyentes contra las personas o cosas que sustentan la parte contraria (*Inv.* I-LIII-100); *conquestio*, un intento de atraerse la compasión del auditorio (*Inv.* I-LV-106).

Tras esta breve exposición de las partes que componen la obra del género literario que tratamos, se hace evidente que existen en él partes emocionales y partes racionales. Podemos considerar racional todo lo que constituye el núcleo del discurso, es decir, *narratio*, *partitio*, *confirmatio* y *confutatio*, y emocional, las partes introductoria y conclusiva, o sea, el exordio y la conclusión. Es en estas últimas donde el orador puede conseguir por medio de la *actio* y la *elocutio* un efecto psicológico sobre el ánimo del auditorio favorable a sus intereses, es decir, que es por medio de ellas como se logra especialmente uno de los objetivos del orador: *movere*.

Todas estas indicaciones no pretenden manifestar una diferencia radical con el comentario sobre un texto de los demás géneros literarios, sino hacer constar las particularidades de nuestro objeto de estudio. Según esto, desde el punto de vista del comentario, hay que considerar que un texto retórico presenta también detalles comentables en lo referente a estructuras, léxico, sintaxis, etc. Es más, las peculiaridades de la normativa retórica, que influyen de manera capital en los escritos de este género y que pueden ser objeto de comentario, están, como es lógico, basadas en la lengua. Es decir, que una figura o un tópico determinados de la *exornatio verborum* o de la *exornatio sententiarum* no pueden comprenderse si no se capta antes el valor independiente del léxico o de la sintaxis, cuyo empleo la constituyen.

Así pues, sin pretender hacer un análisis exhaustivo, nuestra intención ha sido plasmar de algún modo en el comentario en qué medida las relaciones entre *res* y *verba* existentes en la mente del orador se reflejan en el texto escogido. Si el intento no se ha logrado del todo, confiamos al menos en que los datos aportados sirvan de orientación a un trabajo del mismo tipo.

ORATORIA GRIEGA

Demóstenes, *De Corona* 169-170

ANTONIO LÓPEZ EIRE

Texto

169 *Ἑσπέρα μὲν γὰρ ἦν, ἡκε δ' ἀγγέλλων τις ὡς τοὺς πρυτάνεις ὡς Ἐλάτεια κατείληπται· καὶ μετὰ ταῦθ' οἱ μὲν εὐθὺς ἐξαναστάντες μεταξὺ δειπνοῦντες τούς τ' ἐκ τῶν σκηνῶν τῶν κατὰ τὴν ἀγοράν ἐξεῖργον καὶ τὰ γέρρ' ἐνεπίμπρασαν, οἱ δὲ τοὺς στρατηγοὺς μετεπέμποντο καὶ τὸν σαλπικτὴν ἐκάλουν· καὶ θορύβου πλήρης ἦν ἡ πόλις· τῇ δ' ὑστεραίᾳ, ἅμα τῇ ἡμέρᾳ, οἱ μὲν πρυτάνεις τὴν βουλὴν ἐκάλουν εἰς τὸ βουλευτήριον, ὑμεῖς δ' εἰς τὴν ἐκκλησίαν ἐπορεύεσθε, καὶ πρὶν*
[285] *ἐκείνην χρηματίσαι καὶ προβουλεῦσαι πᾶς ὁ δῆμος ἄνω καθῆτο· καὶ*
170 *μετὰ ταῦτα ὡς ἦλθεν ἡ βουλὴ καὶ ἀπήγγειλαν οἱ πρυτάνεις τὰ προσηγγελμένα ἑαυτοῖς καὶ τόν ἥκοντα παρήγαγον κἀκεῖνος εἶπεν, ἠρώτα μὲν ὁ κῆρυξ 'τίς ἀγορεύειν βούλεται'; παρήει δ' οὐδείς· πολλάκις δὲ τοῦ κήρυκος ἐρωτῶντος οὐδὲν μᾶλλον ἀνίστατ' οὐδείς, ἁπάντων μὲν τῶν στρατηγῶν παρόντων, ἁπάντων δὲ τῶν ῥητόρων, καλούσης δὲ [τῆς κοινῆς] τῆς πατρίδος [φωνῆς] τὸν ἐροῦνθ' ὑπὲρ σωτηρίας· ἦν γὰρ ὁ κῆρυξ κατὰ τοὺς νόμους φωνὴν ἀφίησι, ταύτην κοινὴν τῆς πατρίδος δίκαιον ἡγεῖσθαι.*

Traducción

«Era ya plena tarde; alguien llegó ante los prítanos anunciando que Elatea había sido tomada. Y tras ello, unos, levantándose de inmediato a mitad de la cena, echaban a los de las tiendas del Ágora y prendían fuego a los zarzos de mimbre de los toldos; otros avisaban a los estrategos y llamaban al trompeta; y llena estaba de confusión la ciudad. Y al día siguiente, de amanecida, los prítanos convocaban al Consejo a reunión en el Consistorio, vosotros marchabais a la Asamblea, y antes de que aquel iniciase su gestión o llevase a cabo sus provisionales deliberaciones, todo el pueblo estaba sentado arriba. Y después, cuando llegó el Consejo y los prítanos rindieron informe de las noticias que habían recibido y presentaron al mensajero recién llegado y éste habló, el heraldo preguntaba: ¿Quién quiere tomar la palabra?», mas nadie se adelantaba. Y aunque muchas veces el heraldo repetía la misma pregunta, no por ello más se levantaba nadie, pese a que todos los estrategos se hallaban presentes y todos los oradores, y a pesar de que la patria llamaba con su voz de comunidad a quien estuviera dispuesto a hablar en defensa de su salvación; pues la voz que emite el heraldo de conformidad con las leyes, justo es considerarla voz común de la patria.»

Comentario

El texto que precede pertenece al discurso de Demóstenes titulado «*Sobre la corona*», obra maestra de la oratoria de todos los tiempos. Pronunciado en el 330 a.J.C. ante un jurado compuesto por más de quinientos ciudadanos atenienses, el *Perì toû stephánou* tuvo su origen en la irreconciliable enemistad de dos adversarios políticos, Esquines y el autor de esta soberbia pieza oratoria.

En efecto, seis años antes de que naciese esta alocución, a propuesta de Ctesifonte el Consejo de Atenas había aprobado un proyecto de decreto en el que se premiaban los servicios públicos de Demóstenes con la recompensa de una corona de oro. La reacción de Esquines fue inmediata: acusó a Ctesifonte de haber propuesto una moción contraria a las leyes constitucionales. Y, a su vez, nuestro orador se sintió obligado a intervenir, haciendo uso de su legítimo derecho de réplica, para demostrar que ni la propuesta de Ctesifonte tenía nada de ilegal, ni su propia carrera política era desmerecedora del galardón que se le otorgaba, ni la vida pública y privada de su antagonista era digna de conmiseración o simpatía.

Y así, guiado por el propósito de hacer valorar a lo jueces su actividad de hombre político y su conducta ciudadana, les recuerda, entre otros casos en que también dio prueba de patriotismo, lo ocurrido aquella tarde en que llegó a Atenas un mensajero anunciando la toma de Elatea:

La ciudad se conmocionó ante la noticia, fue presa del pánico y se vio sumida en confusión general. El pueblo estaba angustiosamente preocupado. Ningún ciudadano se atrevía a dar un consejo o proponer un plan. Demóstenes sí pechó con la dificultad del momento, por supuesto, pero esto ya no está expresado en el texto que comentamos, sino más adelante.

Volvamos, pues, a la mala nueva de la toma de Elatea.

El núcleo fundamental del tema es la confusión y el desconcierto producidos por la sorpresa: la noticia llega entrada ya la tarde; parte de los prítanos, al conocerla, interrumpen la cena; se despeja

el Agora; no se encuentra a nadie a mano, ni siquiera al trompetero. Al día siguiente la perplejidad es general: el pueblo —cosa insólita— se reúne en su totalidad *motu proprio* en asamblea, pero a nadie se le ocurre una propuesta para salir de la acongojante situación.

Hay dos claros apartados en el texto, que guardan incluso estricta correspondencia con las fases cronológicas de los acontecimientos: el primero comprende la narración de la llegada del funesto mensaje a Atenas cuando ya ha atardecido y el confusionismo que provoca al ser conocido. El segundo abarca el relato de la reacción ante la tremenda noticia por parte de los órganos responsables y rectores de la política ateniense, el Consejo y la Asamblea. Ambos apartados están separados por la cláusula clave del texto: «y llena estaba de confusión la ciudad».

No obstante, como es normal que así sea, la unidad del texto es evidente: el temor ante la amenaza, la congoja que ha producido la mala nueva y el desorden y perplejidad que ambos factores han desencadenado se repiten a intervalos iguales con inexorable exactitud: si en el primer apartado los prítanos reaccionan precipitadamente, en el segundo el pueblo entero se ha concentrado en asamblea con igual premura; si, en el primer apartado, en medio de la confusión general no se localizan de inmediato ni los estrategos ni el trompeta, en el segundo, aunque el heraldo repetidas veces invita a los miembros de la Asamblea a exponer un consejo salvador, nadie toma la palabra. Si al final del primer apartado se palpa la angustia en la ciudad inmersa en confusión, al final del segundo la patria dirige la angustiosa llamada de socorro a quienquiera que sea el ciudadano dispuesto a servirle de valedor.

La unidad del fragmento, pues, es clara, y su contenido no sólo está perfectamente integrado en el discurso *Sobre la corona*, al que pertenece, sino que lo está también en el más amplio contexto de los discursos políticos de *Demóstenes*. Tanto en el *De corona* como en la mayor parte de los discursos políticos, nuestro orador se presenta como el hombre de estado que hace frente a la tremenda ambición de Filipo en defensa de la gloria de la Atenas de antaño, que en el presente, cada vez más, se va convirtiendo en un recuerdo.

Como un nuevo Sócrates, tábano de sus conciudadanos, trata de acabar con el marasmo y la abulia que han hecho presa en los atenienses y en gran manera facilitan las continuas conquistas con las que el Macedonio va incrementando su imperio y colmando su ambición. Mientras el soberano semibárbaro va acrecentando la extensión de sus dominios porque es emprendedor, tenaz, trabajador y activo, en Atenas todo es confusión, desorden, desánimo y desinterés. El *De corona* es, al igual que otros muchos discursos políticos de Demóstenes, una llamada a la acción, alentada, también en este caso, por el examen serio de los errores del pasado.

En el texto que comentamos se contemplan, una vez más, la con-

fusión y el desánimo, ya habituales, en que ha caído Atenas a raíz de la toma de Elatea por Filipo. El alboroto y el revuelo producidos en la ciudad de Atenea al tenerse conocimiento de la infortunada nueva, constituyen la nota dominante del primer apartado. En el segundo, en cambio, predominan la ansiedad y la irresolución, que, alimentadas por el pavor y el desencanto, sumen a los atenienses en un estado de absoluta perplejidad.

Pero estas ideas directrices están expresadas con tan grande habilidad, que el fragmento que comentamos es prueba contundente de la maestría de nuestro orador. En tan pocas líneas, con tan reducido número de palabras es imposible lograr mayor efectividad. Estamos ante un verdadero *tour de force* de la oratoria patética.

El éxito del orador estriba en haberse valido de los medios más sencillos y naturales para alcanzar, por vía de contraste, un perfecto *climax* oratorio. Hermógenes definió el *climax* como una anástrofe acumulada de primer orden y en los manuales de retórica solía citarse como ejemplo típico de *climax* un famoso pasaje, precisamente extraído del propio *De corona*, ubicado unas cuantas líneas más adelante del texto que comentamos (179). Dice el modélico ejemplo así: «Como lo aprobaron todos y nadie adujo nada en contra, no me limité yo a exponerlo pero sin redactarlo, ni a redactarlo pero sin actuar como embajador, ni a actuar como embajador pero sin convencer a los tebanos, sino que llevé a cabo toda la gestión de principio a fin».

Como puede observarse el *climax* consiste en la repetición de la palabra final de un *komma* o un *kolon* al comienzo del siguiente. Pero lo que también resulta claro es que el *climax* no es más que una forma de recurrencia muy formalizada que subraya de manera extraordinaria el mensaje.

Efectivamente, en el texto que acabamos de citar Demóstenes quiere dejar bien patente que no se contentó con llevar a la práctica un solo aspecto o parte de la gestión política como proponer una medida u ofrecer un consejo, o presentar por escrito una moción para su ratificación y cumplimiento, o haberla ejecutado, simplemente, prestando su personal servicio como embajador; insiste en que desempeñó todas y cada una de estas funciones. Pues bien; en el texto objeto de nuestro comentario el *climax* se logra, no de un modo tan aparente a base de repeticiones en el plano de la forma, sino mediante recurrencias semánticas que se establecen en el nivel del contenido. En el primer apartado, una vez descrita la llegada del mensajero portador de la tremenda noticia, unas cuantas pinceladas son suficientes para componer un cuadro en el que destaca el tema de la consternación y el pánico de Atenas, que queda definitiva y rotundamente plasmado con la meridiana claridad de la frase «y llena estaba de confusión la ciudad». Hasta llegar a ese punto culminante ha bastado esbozar la turbulencia que se produjo en el Agora, la repentina interrupción de la cena por parte de algunos prítanos y la solicitación prolongada

(se usa el imperfecto durativo) de la presencia de los generales y del trompetero encargado de dar la señal de alarma, promovida por otros presidentes del Consejo. Cada una de estas breves descripciones repite una nota semántica sugerida en la anterior: el desconcierto.

En el segundo apartado, una vez que, a modo de encuadre, se nos presenta en acción a los dos órganos rectores de la política ateniense, ya en la *Eklesía*, la insistente invitación del heraldo a que alguien hable (otra vez el imperfecto durativo) y el silencio que se produce en respuesta a cada una de estas instancias (sigue funcionando el valor durativo del imperfecto) son suficientes para lograr el *climax* que se produce cuando la nota semántica de perplejidad sugerida se acentúa con el voluntario mutismo de todos los generales y oradores atenienses, presentes en la asamblea, y se recoge definitivamente en la frase «a pesar de que la patria llamaba con su voz de comunidad a quien estuviera dispuesto a hablar en defensa de su salvación».

Obsérvese cómo esta última frase repite palpablemente dos juicios ya antes expresados: «El heraldo solicitaba un consejo para salvar a la patria». «Nadie tomaba la palabra». Tanto es así, que el propio Demóstenes, bien consciente de ello, aprovecha la coyuntura favorable para dar cumplido fin a su descripción, introduciendo, para mitigar la personificación de la madre patria, una comparación o *similitudo*, conjuntando de este modo metáfora y aclaración, lenguaje traslaticio y su inmediato esclarecimiento.

Pues la verdad es que Demóstenes no abusa de los procedimientos de ornato que la prosa artística heredó de la poesía. No se dan en Demóstenes los recursos típicos de Gorgias: esos *kola* o *kómmata* sometidos exageradamente a ritmo, que luego ampliará Isócrates, ni esas antítesis y asonancias tan marcadas, logradas a base de perturbar fuertemente el normal orden de las palabras en la frase, ni la repetición machacona de vocablos, que, según la la apreciación estética vigente en la época del sofista de Leontinos, tal vez proporcionaba deleitosa eufonía, figuras todas ellas más propias de la oratoria epidíctica que de la judicial y deliberativa.

Bien cierto es, sin embargo, que en las primeras obras de nuestro orador, los discursos contra sus tutores, se deslizan aquí y allá algunos ejemplos —pecados de juventud— que denuncian una ligera inclinación al empleo del oropel de las figuras epidícticas y cierta inmadura tendencia a lograr con excesivo afán la simetría de los *kola* en los períodos, sacrificando a ella la propia economía del discurso. Pero pronto abandonó esta manía de los años jóvenes y fijó como normas básicas de su personal estilo, ya maduro, la de someter y adaptar la forma al contenido y la de evitar la simetría perfecta o la correspondencia exacta entre los *kola* de un período. Esta es la razón por la que mientras Isócrates, el orador que dio a la prosa artística griega el mayor grado de excelencia, es incapaz de sacrificar a la efectividad del pensamiento comunicado la belleza formal del redondeado período que lo expresa,

Demóstenes, como el río caudaloso que fluye con violencia, adecúa su estilo al contenido y hace de cada período un fiel reflejo del sentido que transporta. Por ello el estilo de Isócrates es senil y de una frialdad marmórea, el de nuestro orador, en cambio, es juvenil y de enardecedora pujanza. Y en lógica concomitancia con tan diferentes estilos discurre otra importante distinción: al autor del *Panegírico* se le nota el artificio; Demóstenes, por el contrario, lo encubre bajo el embozo de la aparente espontaneidad.

Veamos todo ello en nuestro texto:

La narración del tremendo impacto que produce en Atenas el conocimiento de la toma de Elatea y de los efectos que la noticia desencadena está realizada con inigualable selección de detalles y pasmosa economía de medios estilísticos:

En primer lugar, no pasa desapercibida una rigurosa limitación de detalles temáticos: la conmoción del estado se hará visible únicamente en la esfera política: los *prítanos* se enteran de la noticia; desalojan el *Agora;* mandan aviso a los *generales;* convocan al *trompetero;* la *ciudad* está sumida en una gran confusión; los *prítanos* convocan al *Consejo* para que se reúna en el *Consistorio;* el *pueblo* se dirige a celebrar la *asamblea;* el *Consejo* lleva a cabo sus *deliberaciones provisionales;* el *pueblo* está reunido *arriba* (es decir, en la Pnix); el *heraldo* formula la *pregunta de ritual;* nadie *se levanta para hablar;* están presentes las *estrategos* y los *oradores*; la *patria* suplica su salvación; el *heraldo* es como la voz de la *patria.* Todas las palabras subrayadas tienen en común un sema o rasgo semántico, a saber: «político» en el sentido originario de la palabra, es decir, «perteneciente a la *polis* o ciudad-estado». En efecto, esta nota se encuentra en el análisis semántico de los términos *prítanos, Agora, generales, trompetero, ciudad, Consejo, Consistorio, pueblo, asamblea, deliberaciones provisionales, heraldo, pregunta de ritual: ¿Quién quiere tomar la palabra?, orador* y *patria.*

Estamos, pues, ante una utilización magistral, precisamente por sobria e inteligente, de un procedimiento oratorio denominado *diatýposis*, consistente en evocar representaciones capaces de convertir en presentes acontecimientos pasados u objetos ausentes. Se emplea con éxito este recurso cuando se consigue reconstruir con vigor y verismo la atmósfera del pasado a base del detallamiento o particularización de lo evocado.

Realmente así ocurre en este caso debido a la sabia distribución de partículas de oposición y de enlace, que producen divergencia o convergencia en los oportunos momentos, tejiendo, de este modo, la urdimbre de la totalidad de la descripción.

Por lo que se refiere al primer apartado, la caída de la tarde se presenta en un miembro y la llegada del mensajero que trae la mala nueva, en otro. Se disocian también las reacciones de los prítanos. Pero a todo ello se une, a modo de engarce, la conclusión general que constituye el *Leitmovit* de la narración, y que, como hemos visto ya,

es a la vez, el punto culminante de la exposición: «y llena estaba la ciudad de confusión».

En cuanto al efecto producido por la primera disociación (en términos técnicos *merismós*, en griego, y *distributio*, a la latina), tenemos la suerte de poseer un texto de Diodoro Sículo (16, 84) en que se describe el mismo tema que contiene el fragmento demosténico que comentamos: la llegada a Atenas de la fatal noticia de la toma de Elatea y los efectos subsiguientes; y para mayor gozo del comentarista del texto de Demóstenes, resulta evidente que Diodoro se expresa sobre el particular teniendo ante sus ojos o en su memoria la relación hecha por nuestro orador. Pues, bien; el historiador funde en un solo bloque la referencia temporal y el anuncio de la nueva, pues dice: «Tomada Elatea, llegaron unos individuos por la noche anunciando, etc.».

He aquí, pues, un acierto claro del maestro de oratoria. Uno recuerda haber leído bellísimas y poéticas evocaciones realizadas por figuras señeras de la Literatura universal, expertísimos en toda técnica del empleo del lenguaje poético, como Virgilio y Ovidio, en las cuales la delimitación temporal se presenta disociada de los hechos en ella acontecidos; por ejemplo: *nox erat et*... etc. Eso mismo ha hecho nuestro orador, consciente de que la partición en miembros contribuye a la intensificación del contenido, a lograr el patetismo de la escena

Cicerón en el *de inventione* (1, 22, 32) supo ver con claridad que, para lograr los efectos deseados empleando la *partitio*, el orador está obligado a ser breve, a no mezclar los géneros con las partes ni los efectos con las causas. Todo ello presupone que el deseado efecto de la *partitio* se consigue cuando todos los detalles de la descripción, puestos a un mismo nivel, colaboran por igual a la evocación del todo.

Precisamente en este punto radica la belleza que produce la presentación en dos miembros distintos de «la caída de la tarde» y «la llegada a Atenas de la fatal noticia». A partir de este momento el encuadre temporal deja de ser una mera precisión cronológica y se convierte en un rasgo más de la descripción de la causa del pánico que va a invadir la ciudad. La brevísima alusión a «la caída de la tarde» queda, de esta forma, velada por un halo poético.

Idéntica partición de miembros observamos en la presentación de los prítanos actuando por separado, divididos en dos grupos, expulsando los unos a los tenderos del Agora, y los otros reclamando a los generales y al trompetero. Es indiscutible el rendimiento funcional de tal disociación, que, en realidad, no hace sino aumentar la impresión de desconcierto y alboroto producidos por la inesperada noticia.

Después de todas las breves pero contundentes descripciones parciales que preceden, llega el momento de presentar la visión totalizadora: «y llena estaba de confusión la ciudad».

En el segundo apartado nos topamos con una nueva descripción en disposición bimembre: los prítanos por un lado y los simples ciudadanos por otro. Los primeros convocan al Consejo mientras el pueblo

llano se reúne en asamblea. Y a partir del momento en que los consejeros se presentan ante la *Eklesía*, la *diatýposis* y el *merismós* alcanzan ya el grado máximo de conspicuidad: una serie de breves frases en *polisíndeton* (el llamado «estilo *kaí*») contribuye poderosísimamente a rememorar todos y cada uno de los momentos claves de la que fue para los atenienses inolvidable asamblea. A continuación se llega al momento culminante de la descripción de lo tratado en la junta popular y de nuevo prestan su servicio las dos figuras antes mencionadas: se acaba el *polisíndeton* y una vez más surgen frases contrapuestas en disposición bimembre: en la primera introduce Demóstenes la ritual pregunta del heraldo en estilo directo «¿Quién quiere tomar la palabra?», y en la segunda, que se contrapone a la anterior en perfecto balance, establece nuestro orador en forma bien lacónica el hecho de que ningún asambleísta comparece para hablar en público desde la tribuna. El orador insiste, seguidamente, en la misma contraposición, aunque esta vez planteada mediante una formulación mucho más penetrante: el heraldo repite su pregunta, que no es sino una invitación a que se haga uso de la palabra, pero ningún asambleísta accede, ni siquiera se pone en pie. Y justamente en este punto decisivo de la evocación, el recordador extrae al máximo provecho para su causa subrayando un detalle de importancia capital, a saber: que estaban presentes en aquella memorable junta todos los generales y los oradores. El subrayado lo logra disociando los términos «generales» y «oradores» y mediante la anáfora de la palabra básica «todos». Se llama anáfora, o epanáfora, a la repetición del comienzo de un miembro de frase, o, dicho al modo de la retórica griega y de forma más simple y a la vez más exacta, se denomina anáfora a la figura consistente en que una voz aparezca dos o más veces al comienzo de *kola*. Según el tratadista Aquila (34), esta figura la emplearon muy frecuentemente Demóstenes y Marco Tulio y, en general, todos los oradores vehementes, con el doble propósito de dar la impresión de estar ellos mismos en medio de tremenda conmoción y de conmover al jurado. Los antiguos *rhetores* citan como ilustración de esta figura un pasaje en que Cicerón habilidosamente carga las tintas al presentar la maldad de su acusado, Verres, a fuerza de repetir este nombre en los comienzos de tres frases dispuestas en forma paratáctica (Cic. *Verr.* 2, 26), y un precioso verso de una égloga de Virgilio (Verg. *Ecl.* 10, 42) en que el Mantuano realza, en la evocación de un idílico paraje, la existencia en él de heladas fuentes y de blandos prados: «hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori».

En Demóstenes las partes de la oración que con mayor frecuencia se someten al esquema de la anáfora son los adverbios, pronombres y adjetivos pronominales. Así, de los cuatro ejemplos claros de anáfora en el *De corona*, prescindiendo del que en este momento nos ocupa, hay dos casos en que la palabra repetida es un adverbio (75, 310) y dos en que se trata de un pronombre o locución adverbial pronomi-

nal (48, 121). También en el texto que comentamos la palabra en anáfora es «todos», adjetivo claramente pronominal. Que la anáfora está perfectamente empleada· es algo que no deja lugar a dudas. Pues toda la descripción dramática de lo acontecido en Atenas a raíz del conocimiento de la toma de Elatea, desde el atardecer que ensombrece con malos augurios la llegada del mensajero informador de la trágica noticia hasta el infructuoso llamamiento del heraldo solicitando en nombre de la patria el consejo salvador de los ciudadanos, sólo sirve de sombrío telón de fondo para hacer notar con más intenso fulgor la luminosa figura del político orador que, en solitario, proporcionó a la patria la solución honrosa de las dificultades que la agobiaban. No es, por tanto, un mero ornato u hojarasca retórica la figura, tal como aparece utilizada en el fragmento que examinamos.

Precisamente esto coincide con la impresión que en su conjunto produce el texto de ser fruto de una oportuna y bien medida combinación de naturalidad, por un lado, y sabia elaboración, por otro. Veamos algunas muestras justificantes de esta apreciación:

Nada más comenzar la narración, aparecen dos palabras, (*ὡς... ὡς*) formalmente idénticas, pero funcionalmente distintas, pues la primera es preposición y la segunda conjunción. Ello contribuye sin duda alguna a proporcionar la sensación de sencillez y espontaneidad del relato. El mismo efecto producen la frecuencia de la conjunción *καί*, que sugiere la simplicidad del estilo unitivo, la repetición del sintagma *καὶ μετὰ ταῦτα*, el estilo directo en la expresión del contenido de la noticia (que no se somete al optativo oblicuo) y en la pregunta del heraldo (*τίς ἀγορεύειν βούλεται*); así como el uso de una referencia local (*ἄνω* «arriba»), sustituto coloquial de «en la Pnix».

Pero, al mismo tiempo, se asoman al texto, aunque de forma muy mesurada, las habilidades retóricas del orador: ahí está, por ejemplo, esa *duplicatio* o *Verdoppelung* en *χρηματίσαι καὶ προβουλεῦσαι*, empleo contiguo de dos términos cuasisinónimos, de significado genérico el primero y específico el segundo. O la exacta correspondencia de homónimos establecida en disposición quiástica entre el primero y el segundo apartado (en el primero tenemos *ἧκε* y *ἀγγέλλων*, en el segundo *προσηγγελμέν'* y *ἥκοντα*). O la repetición expresamente buscada de *οὐδείς* en los sintagmas *παρήει δ'οὐδείς* y *ἀνίστατ' οὐδείς*, separados por el intervalo de once sílabas y en los que los verbos son cuasisinónimos en el contexto. O la casi continua anticipación del verbo al sujeto: *ἧκε δ'ἀγγέλλων τις, ἦλθεν ἡ βουλή, ἦν ἡ πόλις, παρήει δ'οὐδείς*, etc... Por último, señalamos la epanadiplosis de *ἁπάντων* y la metáfora, si bien mitigada por explicación subsiguiente, de «la voz de la patria», basada en la frase ecuacional «la voz del heraldo es la voz de la patria».

En general, como vemos, hay en el texto que comentamos una moderada utilización de los recursos retóricos conscientemente adoptada por parte del autor.

En este controlado empleo de los esquemas de la oratoria radica el virtuosismo de Demóstenes. A nuestro orador no se le nota el arte y por ello su elocuencia es ejemplar, a juzgar por las directrices aconsejadas por los manuales de retórica desde antiguo, que insistente y unánimemente recomiendan para la narración de los hechos la brevedad y la sencillez, la elección de los detalles más significativos, eliminando los superficiales y triviales, y la combinación esmerada de los rasgos seleccionados, realizada de tal forma, que del conjunto resulte un todo unificado y armónico.

Bien es verdad que sólo los grandes escritores logran, mediante esta difícil labor de selección y combinación, alcanzar altas cotas de perfección. En la literatura griega, según el autor del tratado *De sublimitate (De sublim.* 10), se dan dos muestras singulares de tan rara excelencia: ese poema de Safo que comienza con el verso «Se me parece aquel varón idéntico a los dioses» y el pasaje de Demóstenes que comentamos.

El hecho de que tanta finura se acumule en una descripción confirma la importancia capital de la narración en la oratoria. Quintiliano (*Inst. Or.* 4, 2, 20-21) expuso con suma claridad que la narración en los discursos no sólo sirve para poner al juez al corriente de los acontecimientos, de los hechos, sino también para hacer que comparta los puntos de vista del experto narrador.

Este último propósito se lo planteó, sin duda, Demóstenes más de una vez a lo largo del ejercicio de su profesión de abogado, como recurso básico de la oratoria forense. En los discursos que compuso y pronunció contra sus tutores seleccionó para la narración del caso los detalles seguros, omitiendo aquellos que sólo daba por reales; pero los detalles escogidos los dispuso de forma capaz de sugerir incluso los hechos no introducidos en la narración. Así, desde las primeras líneas del *Contra Afobo* I(XXVII) va resultando clara la infame conducta de Afobo, Demofonte y Terípides. «Demóstenes, mi padre, —dice nuestro orador— dejó al morir una fortuna de casi catorce talentos, a mí de siete años de edad, y a mi hermana de cinco» (XXVII, 4). Expone que los pérfidos tutores le robaron casi toda la herencia excepto la casa, catorce esclavos y treinta minas. Todo ello en diez años. Y justamente a partir de este punto, con extremada habilidad el acusador narra todas las acciones pasadas en aoristo y todas las situaciones resultantes en perfecto. Y sin dilación, una vez lanzada la acusación, acude el orador al pasado para demostrar que su padre poseía en verdad una hacienda cuyo valor ascendía a los catorce talentos. Y es impresionante, a continuación, la descripción de cómo Afobo, nada más morir el padre de Demóstenes, entra a vivir en la casa del orador en ciernes, se apropia de ornamentos y vajillas de oro y recibe dinero obtenido con la venta de esclavos, hasta llegar a completar la suma fijada como dote a la viuda, madre de nuestro

orador, que pasa, en virtud del testamento de su difunto marido, a ser esposa del desleal autor.

Quince años más tarde, al pronunciar el discurso *En defensa de Formión* (XXXVI), de nuevo nos encontramos con el maestro de la narración oratoria: sigue siendo parco en la descripción, apegado a la misma economía de detalles, pero cada rasgo que realza es decisivo para el enjuiciamiento negativo de Apolodoro, promotor del litigio.

Lo admirable de esta pieza, una de las más exitosas de entre las privadas, es la estupenda narración del comienzo; en ella se elude la exposición de los hechos que no interesan al defendido, y, a la vez, se presenta el caso de manera sucinta y clara para el jurado, evitando la acumulación de detalles, que serían numerosísimos a juzgar por los veinte años transcurridos desde el momento al que se remonta la defensa.

Gran diferencia media entre la disposición de la narración en este discurso, genuinamente demosténico y la del *Contra Lácrito* (XXXV), obra espuria del *Corpus demosthenicum*, debida a una mente menos lúcida que la de nuestro orador, vanamente empeñada en describir punto por punto una larga y complicada historia en que se envuelve un pleito de derecho mercantil. Tanto es así, que ya en la Antigüedad opiniones de varios críticos coincidían en no admitir este discurso en el número de las obras auténticas de Demóstenes, basándose fundamentalmente en la falta de rigor que se percibe en la exposición de los hechos.

Así, pues, mediante la práctica de la oratoria forense, nuestro orador llegó a apreciar en su justa medida el valor de la narración en los discursos.

De una manera general, la narración o la evocación de los detalles de un hecho o acontecimiento es un elemento indispensable en la oratoria forense; no lo es, en cambio, en la simbuléutica o deliberativa. Esto es bien fácil de entender: es menester, ante un jurado, explicar la situación por la que ha surgido un litigio; por el contrario, el consejero político da por supuesto que su auditorio conoce perfectamente los sucesos que generan su intervención, razón por la que se entrega de entrada a proponer soluciones sin perder tiempo en plantear las notorias causas que las requieren. Así, por ejemplo, en *Sobre las simmorías* (XIV) Demóstenes, abandonando toda descripción en detalle que nos explique cabalmente por qué los atenienses se sienten recelosos de la política exterior del Gran Rey, aborda de inmediato, nada más comenzar su alocución, el tema de la necesidad de iniciar preparativos militares. Y en el discurso titulado *Sobre la libertad de los rodios* (XV) nuestro orador, en vez de comentar ampliamente la magnífica oportunidad que van a tener los atenienses, ayudando a liberar a los rodios, de convertirse en campeones de la libertad de los griegos, se limita a exponer la idea escuetamente y pasa a recordar a sus conciudadanos los buenos consejos que les prestó en una ocasión anterior.

No obstante, si es innegable que la transición de la oratoria forense a la deliberativa o demegórica impuso a Demóstenes ciertas servidumbres, como la ya sugerida de sacrificar el lucimiento de sus dotes en la narración, también es cierto que el mencionado tránsito le proporcionó la ventaja de participar de forma más directa y personal en sus alocuciones. Pues los discursos políticos de nuestro orador fueron pensados con vistas a ser pronunciados por él mismo ante sus conciudadanos, como lo prueba el hecho de la enorme frecuencia de alusiones a sus personales intervenciones. A título de ejemplo, en un pasaje del ya mencionado discurso *Por la libertad de los rodios* (XV, 6), refiriéndose a otro que anteriormente pronunciara, *Sobre las sin-Sobre las sinmorías* (XIII, 9) —sólo que en esta ocasión se alude a los *morías* (XIII), afirma: «Me imagino que algunos de vosotros recordáis que, cuando deliberabais sobre las relaciones con el Rey, yo me llegué a la tribuna y os aconsejé —creo que fui el único o el segundo en hacer uso de la palabra—», etc. Lo mismo es dado comprobar en el discurso *Sobre las sinmorías* (XIII, 9) —sólo que en esta ocasión se alude a los *Olintíacos*) cuando Demóstenes recuerda a sus oyentes que está hablando de un tema tratado ya por él en una ocasión previa: «Ya os hablé acerca de ese asunto anteriormente.»

Pues bien: cuando Demóstenes pronuncia el discurso *Sobre la corona, en defensa de Ctesifonte* (XVIII), al que pertenece el texto que comentamos, el orador se encuentra en el punto culminante de su carrera tras haber asimilado perfectamente las técnicas de la oratoria forense, en la que hizo sus primeras armas, y las de la deliberativa, en las que ha tenido ocasión de ejercitarse largamente. El *De corona* dista de los últimos discursos públicos un trecho de diez años como mínimo. Y aquí está la clave que nos permite entender el peculiar estilo del discurso y, por ende, del fragmento que comentamos.

El *De corona* es un discurso público en el que se entrevera la defensa de una causa privada, personalísima: la del derecho del propio orador que lo pronuncia a recibir la corona de oro que se le había asignado como premio por su actuación política.

No es, pues, extraño que en el momento decisivo de la alocución, aquel en que el defensor de su causa trata de hacer ver a los jueces lo acertado de su patriótica política, haya puesto al servicio de este propósito todo el caudal de su larga experiencia oratoria extraída de la dedicación a los discursos privados y a los públicos. De los primeros toma las depuradas técnicas que en la presentación de los hechos le habían valido tantos éxitos; de los segundos entresaca los procedimientos con los que había logrado transmitir su enardecimiento al auditorio.

El resultado de tan excelente cruce está a la vista: La evocación sucinta y clara de un momento del pasado, cubierta de una pátina ligera de patetismo conmovedor: Tan sólo él respondió a la angustiosa llamada de la patria en el momento trágico vivido por Atenas a raíz

de la toma de Elatea por Filipo, cuando ningún otro ateniense, por efecto del pánico, se atrevía a hablar.

Por desgracia, el patriotismo de Demóstenes no obtuvo, en los sucesos históricos que sobrevinieron a su actuación tras la toma de Elatea, su justa recompensa. La autonomía de las ciudades griegas, y entre ellas la de Atenas, quedó sepultada en Queronea en el 338 a.J.C., ocho años antes del discurso *De corona*. Pero su noble intención le fue reconocida, primero con la definitiva concesión de la corona que malévolamente le discutía Esquines, y, más tarde, varios años después de su muerte, ocurrida en el 322 a.J.C., con una inscripción grabada en el pedestal de su estatua de bronce que rezaba así:

«Si tu fuerza, Demóstenes, a tu intención igual hubiera sido,
Nunca el Ares macedonio a los griegos hubiera regido.»

ORATORIA LATINA

M. Tulio Cicerón, *Pro A. Cluentio* 1-8

María Josefa Cantó
César Chaparro
Agustín Ramos

Texto

Animum adverti, iudices, omnem accusatoris orationem in duas 1
divisam esse partis, quarum altera mihi niti et magno opere confidere
videbatur invidia iam inveterata iudici Iuniani, altera tantum modo
consuetudinis causa timide et diffidenter attingere rationem venefici
criminum, [qua de re lege est haec quaestio constituta. Itaque mihi
certum est hanc eandem distributionem invidiae et criminum sic in de-
fensione servare ut omnes intellegant nihil me nec subterfugere voluisse
reticendo nec obscurare dicendo. Sed cum considero quo modo mihi in 2
utraque re sit elaborandum, altera pars et ea quae propria est iudici
vestri et legitimae venefici quaestionis per mihi brevis et non magnae
in dicendo contentionis fore videtur, altera autem quae procul ab
iudicio remota est, quae contionibus seditiose concitatis accommodatior
est quam tranquillis moderatisque iudiciis, perspicio quantum in
agendo difficultatis et quantum laboris sit habitura. Sed in hac difficul- 3
tate illa me res tamen, iudices, consolatur quod vos de criminibus sic
audire consuestis ut eorum omnium dissolutionem ab oratore quae-
ratis, ut non existimetis plus vos ad salutem reo largiri oportere quam
quantum defensor purgandis criminibus consequi et dicendo potuerit.
De invidia autem sic inter nos disceptare debetis ut non quid dicatur
a nobis sed quid oporteat dici consideretis. Agitur enim in criminibus
A. Cluenti proprium periculum, in invidia causa communis. Quam
ob rem alteram partem causae sic agemus ut vos doceamus, alteram
sic ut oremus; in altera diligentia vestra nobis adiungenda est, in
altera fides imploranda. Nemo est enim qui invidiae sine vestro ac
sine talium virorum subsidio possit resistere. Equidem quod ad me 4
attinet, quo me vertam nescio. Negem fuisse illam inuidiam iudici
corrupti? negem esse illam rem agitatam in contionibus, iactatam in
iudiciis, commemoratam in senatu? evellam ex animis hominum tantam
opinionem, tam penitus insitam, tam vetustam? Non est nostri ingeni,
vestri auxili est, iudices, huius innocentiae sic in hac calamitosa fama
quasi in aliqua perniciosissima flamma atque in communi incendio
subvenire. Etenim sicut aliis in locis parum firmamenti et parum virium 5
veritas habet, sic in hoc loco falsa invidia imbecilla esse debet. Domi-
netur in contionibus, iaceat in iudiciis; valeat in opinionibus ac ser-
monibus imperitorum, ab ingeniis prodentium repudietur; vehementis
habeat repentinos impetus, spatio interposito et causa cognita con-

senescat; denique illa definitio iudiciorum aequorum quae nobis a maioribus tradita est retineatur, ut in iudiciis et sine invidia culpa plectatur et sine culpa invidia ponatur. Quam ob rem a vobis, iudices, 6
ante quam de ipsa causa dicere incipio, haec postulo, primum id quod aequissimum est ut ne quid huc praeiudicati adferatis—etenim non modo auctoritatem sed etiam nomen iudicum amittemus, nisi hic ex ipsis causis iudicabimus, si ad causas iudicia iam facta domo deferemus; —deinde si quam opinionem iam vestris mentibus comprehendistis, si eam ratio convellet, si oratio labefactabit, si denique veritas extorquebit, ne repugnetis eamque animis vestris aut libentibus aut aequis remittatis; tum autem cum ego una quaque de re dicam et diluam, ne ipsi quae contraria sint taciti cogitationi vestrae subiciatis sed ad extremum exspectetis meque meum dicendi ordinem servare patiamini; cum peroraro, tum si quid erit praeteritum animo requiratis.
Ego me, iudices, ad eam causam accedere quae iam per annos octo 7
continuos ex contraria parte audiatur atque ipsa opinione hominum tacita prope convicta atque damnata sit facile intellego; sed si qui mihi deus vestram ad me audiendum benivolentiam conciliarit, efficiam profecto ut intellegatis nihil esse homini tam timendum quam invidiam, nihil innocenti suscepta invidia tam optandum quam aequum iudicium, quod in hoc uno denique falsae infamiae finis aliqui atque exitus reperiatur. Quam ob rem magna me spes tenet, si quae sunt in causa explicare atque omnia dicendo consequi potuero, hunc locum consessumque vestrum, quem illi horribilem A. Cluentio ac formidolosum fore putaverunt, cum tandem eius fortunae miserae multumque iactatae portum ac perfugium futurum. Tametsi permulta 8
sunt quae mihi; ante quam de causa dico, de communibus invidiae periculis dicenda esse videantur, tamen ne diutius oratione mea suspensa exspectatio vestra teneatur adgrediar ad crimen cum illa deprecatione, iudices, qua mihi saepius utendum esse intellego, sic ut me audiatis, quasi hoc tempore haec causa primum dicatur, sicuti dicitur, non quasi saepe iam dicta et numquam probata sit. Hodierno enim die primum veteris istius criminis diluendi potestas est data, ante hoc tempus error in hac causa atque invidia versata est. Quam ob rem, dum multorum annorum accusationi breviter dilucideque respondeo, quaeso ut me, iudices, sicut facere instituistis, benigne attenteque audiatis.

Traducción

Me he dado cuenta, jueces, de que el discurso del acusador en su 1
conjunto se ha dividido en dos partes; de ellas, una me ha parecido que se apoya y confía muy especialmente en la ya vieja opinión hostil contra la sentencia de Junio; la otra se refiere con timidez e inseguridad, exclusivamente por seguir el uso legal, a la acusación de envenenamiento, por la que se ha constituído legalmente este tribunal. Estoy, por tanto, decidido a conservar en la defensa esta misma división entre opinión hostil y acusación para que todos comprendan que nada he querido eludir con mi silencio ni enmascarar con mis palabras. Pero 2
cuando me pongo a pensar cómo he de tratar uno y otro asunto, una

parte, la que compete a vuestra jurisdicción y al tribunal legalmente constituído para casos de envenenamiento, me parece que ha de ser muy breve y poco grandilocuente; la otra, sin embargo, que es totalmente ajena al proceso y más propia de asambleas soliviantadas mediante la subversión que de la serenidad y moderación de los tribunales, veo claramente cuánta dificultad y cuánto esfuerzo va a requerir en la defensa. Pero en medio de tal dificultad me consuela, con todo, jueces, 3
una cosa, que vosotros tenéis por costumbre, al escuchar acusaciones concretas, recabar del abogado la terminante refutación de los cargos y considerar que no estáis obligados a conceder al reo en orden a su absolución más de lo que el defensor haya podido conseguir con la refutación de las inculpaciones y probar con sus palabras. Sin embargo, cuando se trata de rumores hostiles, debéis decidir entre nosotros de forma que atendáis no a lo que digamos, sino a lo que debiéramos decir. Pues en el caso de las acusaciones contra Cluencio se trata de un peligro particular; en el caso de la calumnia, de un problema colectivo. Por ello, con una parte de la defensa intentaremos aportaros pruebas, con la otra rogaros; en una hemos de ganar vuestro interés, en la otra, implorar vuestra protección. Pues sin vuestro apoyo y el de hombres como vosotros nadie puede resistir a la difamación.

Por lo que a mí se refiere, no sé qué partido tomar. ¿Voy yo a 4
negar que fue un hecho la infamia de un tribunal corrompido? ¿Voy a negar que el asunto fue tratado en asambleas, debatido ante los tribunales, mencionado en el senado? ¿Podré yo arrancar del ánimo de la gente una opinión tal, tan profundamente arraigada, tan antigua? No es nuestro talento, jueces, sino vuestro apoyo, el que ha de acudir en ayuda de este inocente, víctima de una reputación tan desdichada, como si se tratara de la llama devoradora de un incendio que a todos nos afecta. En efecto, si en otros lugares la verdad tiene poco funda- 5
mento y poca fuerza, en este lugar debe la falsa opinión ser ineficaz. Triunfe en las asambleas populares, sucumba ante los tribunales; que prevalezca en la opinión y la conversación de los ignorantes, que la rechace el talento de los sabios; que tenga de momento un ímpetu violento, pero, pasado un tiempo y conocidos los hechos, que se extinga; que se mantenga, en suma, la definición de juicio justo que nos han legado los antepasados: que en los juicios se castigue el delito sin animosidad, y que la calumnia infundada se deje de lado. Por ello, jueces, 6
antes de comenzar la defensa propiamente dicha, os pido en primer lugar algo que es de entera justicia, que no traigáis aquí una idea preconcebida —pues perderemos la autoridad y hasta el nombre mismo de jueces si no juzgamos aquí a partir de lo hechos mismos, y si traemos a los procesos juicios ya formados en casa—; en segundo lugar, si ya os habéis forjado una opinión en vuestra mente, en el caso de que el razonamiento os la arranque, mi discurso la quebrante, o, en una palabra, la verdad la desarraigue, no opongáis resistencia y dejadla marchar de vuestro ánimo, si no con gusto, al menos con ecuanimidad; y cuando yo hable de cada uno de los cargos y los refute, no pongáis objeciones en silencio, esperad hasta el final y permitidme mantener mi orden de exposición; cuando haya terminado de hablar, si he omi- 7
tido algo, reconsideradlo.

Por mi parte soy plenamente consciente, jueces, de que abordo

una causa de la que se ha oído hablar durante ocho años seguidos solo desde el punto de vista contrario, y que está de hecho juzgada y condenada tácitamente por la opinión pública; pero si algún dios me procura vuestra benevolencia para escucharme, conseguiré, sin duda, que entendáis que nada hay tan temible para el hombre como la difamación, y nada tan deseable para el inocente víctima de ella como un juicio imparcial, porque solo en éste se encuentra al fin una salida definitiva a la calumnia injustificada. Por ello, una gran esperanza me sostiene: si acierto a explicar los aspectos que configuran la causa, y a abarcarlos todos con mi discurso, este lugar donde impartís justicia, que nuestros adversarios creyeron que iba a ser espantoso y temible para A. Cluencio, será, al fin, puerto y refugio de su desdichada y zarandeada suerte. Aunque parezca que hay muchas cosas que, antes de 8
entrar en materia, debería decir acerca de los peligros que la difamación entraña para la comunidad, con todo, para no mantener por más tiempo en suspenso vuestra atención con mi discurso, entraré en la acusación con la súplica que, en mi opinión, jueces, he de formular bastante a menudo: que me escuchéis como si esta causa fuera defendida por primera vez en este momento, por así decirlo, no como si ya hubiese sido defendida y nunca ganada. Hoy, por primera vez, existe la posibilidad de refutar esa vieja acusación; hasta ahora el error y los prejuicios se han mezclado en esta causa. Por ello, mientras respondo breve y claramente a una acusación de muchos años, os ruego, jueces, que, como tenéis por norma hacer, me prestéis benévola atención.

Comentario

Hemos encontrado algunos problemas conceptuales al intentar definir ciertas palabras, básicas para la comprensión del texto[1]. Intentamos aproximarnos al sentido concreto que tienen en cada caso, pero somos conscientes de que la mayoría de las veces no es posible. Son especialmente interesantes:

Invidia, término que aparece doce veces en el exordio, recoge un complejo de significaciones imposible de abarcar en una sola palabra castellana; se trata de un término de clara significación política que, según Pöschl[2], es una forma de justicia popular, un concepto que recoge la hostilidad de la opinión pública respecto a un hecho político o social; es una fuerza dinámica que, desde el punto de vista del sujeto, implica las ideas de animosidad, rencor, resentimiento, hostilidad, enemistad, etc., y desde el punto de vista del objeto recoge las nociones de odiosidad y difamación. Psicológicamente considerado es un sentimiento de base irracional, al que se opone *ratio* en la oposición irracional/racional, y *fides* y *gratia* como sentimientos positivos, dentro del nivel de irracionalidad.

Consuetudo alude al derecho consuetudinario. No tiene la fuerza de *lex*, pero, sin indicar una sujeción a la normativa legal estricta, adquiere un valor similar por tradición[3].

Qua de re est haec questio consituta. El tribunal *(quaestio)* que se ocupa del caso de Aulo Cluencio era competente para casos de prevaricación y de envenenamiento; hay entablado un debate en torno a si Cluencio era objeto de acusación doble o simple, en el que es fundamental la interpretación de esta frase. Nosotros preferimos no tomar partido, y por ello mantenemos la ambigüedad en la traducción.

---

[1] En lo que se refiere al texto, hemos seguido en todo momento la edición de Clark (Oxford, 1905).

[2] *Invidia nelle orazioni di Cicerone*, Atti del I Congresso internazionale di Studi Ciceroniani, Roma, 1961.

[3] Cf. Cic., *Inv.* II-67, *Rhet. Her.* II-13-9.

Iudicium, que aparece once veces en el exordio, designa, según el contexto, el tribunal, su sentencia, su competencia y su actuación; solo en un caso lo traducimos como «juicio», entendido como acto de pensamiento, *iudicia iam facta domo deferemus*, con un sentido más general.

JUSTIFICACIÓN DEL TEXTO ELEGIDO. DELIMITACIÓN

Pese a que, como fuente de datos desde el punto de vista político y de procedimiento jurídico, el *Pro Cluentio* no es especialmente destacable, —aunque hay opiniones en contra— es evidente que desde el punto de vista retórico ha despertado siempre el mayor interés. Plinio (*Epist.* I-20-4) afirma que el discurso más largo de Cicerón, es decir, el *Pro Cluentio*, es también el mejor; Quintiliano y el mismo Cicerón lo citan con más frecuencia que ningún otro discurso. Niebuhr lo recomienda, junto con el *De corona*, para estimular a los estudiosos que empiezan.

Hemos centrado nuestra atención en el exordio por considerar que, dentro del discurso y junto con la *peroratio*, es la parte donde se acumula mayor cantidad de recursos retóricos. Por eso, por su fácil delimitación y por su brevedad, nos ha parecido lo más apropiado para un comentario de este tipo.

Situamos en el parágrafo 8 el final del exordio. Sin embargo, hasta el 12 no comienza la *narratio* propiamente dicha. Justifica esta decisión el hecho de que consideramos los parágrafos 9 al 11 como una *partitio*. El problema de la introducción de la *partitio* en este punto requiere una breve explicación. Según Classen[1], *propositio* y *partitio* tienen una larga historia en el desarrollo retórico, que comienza en el momento en que los oradores griegos intentan precisar la descomposición del final del exordio, es decir, desde que pretenden introducir los puntos particulares de la explicación, la defensa y la argumentación que van a venir acto seguido. Atendiendo no sólo a la teoría, sino también a la praxis retórica, parece ser que la idea de una enumeración anticipada de las partes del discurso pudo haber dado lugar a la creación de una nueva, en la que se fija el punto de discusión y los datos básicos de la argumentación. Su cometido sería, pues, el de una preparación previa a ésta, y su lugar estaría, según los teóricos, después de la *narratio*. Esta novedad plantea problemas variados que se reflejan no solo en las diferentes normas establecidas para esta parte, sino también en las prescripciones referentes al exordio, entre las que se citan misiones que conciernen directamente a la *partitio*, y no con criterios unánimes; (son explícitas al respecto las diferencias

[1] *Cicero Pro Cluentio im Licht der Rhetorischen Theorie und Praxis*, Rheinische Museum, 108, 1965.

existentes entre *Inv.* 1,23 y *Rhet. Her.* 1,7). No se puede deslindar claramente en qué medida las funciones de la *partitio* influyen sobre el exordio, o si es el exordio el que hace surgir esta nueva parte. Las funciones de la *partitio* se remontan al mismo origen que las del exordio, y, al parecer, la *πρόθεσις* particular que abre la *partitio (propositio)*, pudo considerarse como una transición de exordio a *narratio* y separarse de ella adquiriendo autonomía. A partir de esta separación, la *partitio* se va ampliando, y además de fijar en ella *in quo consistat controversia*, se introduce la enumeración de algunos datos de la argumentación. Las prescripciones antes citadas ejercen un influjo retroactivo en el exordio; éste ha de tener en cuenta los cometidos encomendados a dicha *partitio*, que, como en este caso, puede completarlo.

Así es como entendemos, con Classen[1], esta parte del discurso, de la que Cicerón se sirve para centrar la atención en el *iudicium Iunianum*, fijando claramente la cuestión que él pretende discutir.

INTRODUCCIÓN A LA CAUSA CONTRA CLUENCIO

Resulta muy difícil resumir la compleja amalgama de situaciones y personajes que se dan cita en el Pro Cluentio. Este discurso fue pronunciado por Cicerón en el año de su pretura (66 a.J.C.), año en que presidía la *quaestio de repetundis*. El tribunal ante el que es acusado Cluencio recibía el nombre de *quaestio de veneficis*. Cada *quaestio*, según el ordenamiento de Sila, posteriormente completado, tenía competencia sobre una clase de *crimina*, y estaba configurada por una ley específica. En este caso se trataba de la *lex Cornelia de sicariis et veneficis* (81 a.J.C.), que castigaba el homicidio por envenenamiento. La composición de los tribunales se había visto modificada en el año 70 a.J.C. por la *Lex Aurelia*, que establecía una composición triple de los tribunales, con *senatores*, *equites* y *tribuni aerarii*. Este dato sería irrelevante respecto al caso que nos ocupa si no fuese porque, como veremos, éste tiene sus antecedentes en procesos que tuvieron lugar ocho años antes, y que al parecer influyeron decisivamente en la controversia que entonces estaba teniendo lugar acerca de la promulgación, aún no llevada a efecto, de esta ley.

El acusado era Aulo Cluencio Hábito, nacido en Larino el año 103 a.J.C. Era hijo de Sassia y de A. Cluencio Hábito, su primer marido. El acusador era Oppiánico el Joven, hijo de Oppiánico, tercer marido de Sassia, y por tanto, hermanastro de Cluencio; no obstante, éste era sólo un instrumento en manos de Sassia, la auténtica instigadora. El abogado de la acusación, al que Cicerón elogia a menudo en otras ocasiones, era Tito Attio.

Para entender la argumentación de Cicerón en la defensa de su cliente, se hace necesaria una breve síntesis retrospectiva de los hechos

[1] Cf. *op. cit.*

que culminaron en este proceso. La acción empieza en el año 88 a.J.C., cuando muere el padre de Cluencio, dejando a Sassia viuda con dos hijos, Cluencia y Cluencio. Poco después Cluencia casa con Aurio Melino, matrimonio que será el origen de las diferencias entre Cluencio y su madre, porque ésta, sin ningún tipo de reparo, corteja y seduce a su yerno, obligándole a divorciarse y a contraer nuevas nupcias con ella. Evidentemente, ésto no podía ser bien visto por Cluencio, que, con su actitud, reprende a la madre. Algún tiempo después fue asesinado un pariente de Aurio Melino, recayendo todas las sospechas en un tal Oppiánico, del que Cicerón cuenta un verdadero récord de matrimonios de conveniencia y crímenes; asesinó a su primera esposa, Cluencia, tía del acusado, a su hermano y a la esposa de éste; mató asimismo a un joven llamado Asuvio, siempre con el propósito de acumular herencias y acrecentar su patrimonio. Perseguido por el propio A. Melino, Oppiánico huye de Larino y se une a las fuerzas victoriosas de Sila; gracias a ello puede volver triunfante a su ciudad, e imponer como magistrado su propia ley. Entre las víctimas de su represalia está el propio A. Melino, segundo esposo de Sassia, quien, nuevamente viuda, no tiene inconveniente en casarse con el asesino de su marido, Oppiánico. De esta manera se establece una unión contra Cluencio de dos personas a las que Cicerón describe como auténticos monstruos de maldad. El enfrentamiento entre Cluencio y su padrastro se hace patente a partir de la defensa que hace, urgido por los ciudadanos de Larino, del status de los Martiales[1], en contra de los intereses de Oppiánico. Por este motivo, y siempre según Cicerón, Cluencio es víctima de un intento fallido de envenamiento por parte de su padrastro; tras descubrir el complot inicia una acción contra Oppiánico, aunque de manera indirecta: acusa a Escamandro y a Fabricio, que fueron los instrumentos de los que se valió aquel. Finalmente, Oppiánico es acusado por Cluencio de haber atentado contra su vida, y se entabla el famoso *iudicium Iunianum* del año 74, al que Cicerón hace referencia a menudo en el discurso que nos ocupa. Fue un proceso largo y tormentoso, en el que, sin duda, se produjeron sobornos y prevaricaciones; según la versión de Cicerón, el traído y llevado soborno de los jueces se produjo exclusivamente por parte de Oppiánico, a pesar de lo cual fue condenado, muriendo a los pocos años.

A partir de este proceso, la opinión popular, agitada por el tribuno de la plebe Quinctio, tomó partido en contra de Cluencio, que es el objeto de la *invidia*, contra la que ha de luchar Cicerón al defenderlo en el proceso que nos ocupa, última consecuencia de los hechos expuestos. Sabemos con seguridad que Cluencio estaba acusado del intento de envenenamiento de Vibio Capax, Balbucio y Oppiánico el Viejo, de lo cual Sassia obtuvo pruebas años más tarde de los hechos.

---

[1] Cf. Boyancé, Introducción a Cic. *Pro Cluentio*, París, Ed. Les Belles Lettres, 1953, página 11.

Desde el punto de vista jurídico, la singularidad del discurso de Cicerón se basa en la disociación existente entre el motivo de la constitución del tribunal y el mismo desarrollo del discurso: el principal peligro de perder el caso le venía de la prevención desfavorable surgida en torno a la sospecha de que Cluencio había corrompido a los jueces del *iudicium Iunianum*. La parte contraria, según Cicerón, fundamentaba ahí sus esperanzas. El problema más debatido y objeto de mayor atención es hasta qué punto el argumento de la *invidia* figuraba en el discurso del acusador; o, de otra manera, ¿existía una acusación simple o doble? Aquí las opiniones se dividen básicamente en dos posturas: hay quienes consideran que la acusación era doble, de envenenamiento y de soborno; otros piensan que el argumento de la *invidia* es una muestra del uso abusivo que hacían los abogados romanos del recurso *ex vita anteacta*, encaminado a hacer efectivo el prejuicio existente de antemano, preparando así la inculpación.

PLANTEAMIENTO GENERAL DEL EXORDIO CON RESPECTO AL DISCURSO

La estructura del exordio anticipa el posterior desarrollo del discurso; no sólo aparecen en él esbozados los dos temas que van a ser objeto de atención primordial, sino que el tratamiento corresponde exactamente en extensión y profundidad a la importancia que se va a conceder a cada una de ellas en el discurso. Hay desde el principio una división temática que Cicerón pretende haber tomado del discurso del acusador: la acusación concreta de envenenamiento, y la *invidia*, en la que, como hemos dicho, puede verse una segunda acusación de soborno de jueces, o el uso como argumento de la propia *invidia* para crear un estado de opinión desfavorable a Cluencio. Pese a que en principio presenta ambos temas de forma paralela, concediéndole pareja importancia, rápidamente se centra en el asunto de la *invidia*, dejando completamente a un lado la acusación de envenenamiento, en la que al parecer se halla la *res contraria*.

De los ocho parágrafos que ocupa el exordio, sólo en tres, y de forma compartida, se cita la acusación de envenenamiento. Paralelamente, esta misma distribución se mantiene a lo largo del discurso: mientras se dedican 151 parágrafos al tema de la *invidia*, sólo en 30 de ellos se trata el asunto del envenenamiento.

De igual manera, una atenta lectura de la *peroratio* nos hace llegar a la conclusión de que en ella se mantiene también la misma proporción, aludiendo repetidamente al leit motiv del discurso, la *invidia*, reiterando los conceptos básicos del exordio, e incluso valiéndose de los mismos procedimientos formales. No entramos en detalles porque ello supondría desviarnos de nuestro propósito de comentar el exordio.

ESTRUCTURA TEMÁTICA. CONTENIDO DEL EXORDIO

Pueden distinguirse en el exordio diversas partes marcadas por la diferenciación temática y por los recursos formales:

Parágrafos 1-3: Presentación del caso y referencia directa a las dos partes sobre las que va a argumentar.

—Toma como punto de partida el discurso de su adversario, para aludir a los dos temas centrales, la *invidia* y los *venefici crimina*. Manifiesta explícitamente su intención de mantener el esquema pretextando una búsqueda de mayor claridad(1).

—Prepara el terreno para la forma en que va a centrarse en el asunto de la *invidia*, exagerando su dificultad en el tratamiento frente a la simplicidad del otro tema (2).

—Cierra esta parte con una oposición entre los dos problemas; el uno (la acusación de envenenamiento), depende de él, y la labor de los jueces es esperar sin más la refutación de los cargos; el otro necesita el apoyo de los jueces, reflejado en una imparcialidad que trascienda las palabras del propio abogado.

Parágrafos 4-6: A partir de aquí el exordio tiene como exclusivo objeto de interés la *invidia*. Desarrolla el tema de la responsabilidad de los jueces en una causa como ésta, en la que la difamación perjudica notablemente la tesis del defensor. Concluye con una petición doble que se deriva de su razonamiento: eliminación del prejuicio, y disposición de imparcialidad para escuchar la defensa.

Parágrafo 7: Planteamiento de la dificultad de la causa desde el punto de vista del defensor. La conclusión es que si el abogado defensor es hábil, y cuenta con la imparcialidad de los jueces, la sentencia le será favorable.

Parágrafo 8: Súplica final a los jueces, en la que pide benevolencia y atención, después de condensar brevemente su planteamiento de la causa.

ANÁLISIS RETÓRICO (RES-VERBA)

El discurso comienza con el sistema propuesto por el mismo Cicerón en *Inv.*, 1,25: *Sin oratio adversariorum fidem videbitur auditoribus fecisse... oportet aut de eo, quod adversarii firmissimum sibi putarint et maxime ei, qui audient, probarint, primum te dicturum polliceri, aut ab adversarii dicto exordiri et ab eo potissimum, quod ille nuperrime dixerit...* (...pero si el discurso del adversario parece haber captado la confianza del auditorio, es preciso prometer que se va a hablar, o bien de aquello que el adversario ha considerado su más firme punto de apoyo, y que los que oyen han aprobado, o bien comenzar a partir de las palabras del adversario, y especialmente de las que ha dicho en último lugar...).

Al no arredrarse ante los aparentemente tajantes argumentos del

adversario, y partir de ellos, usando incluso la misma *distributio* dualista, logra que el jurado dude de la firmeza de los argumentos del acusador[1]. Al mismo tiempo, con la citada *distributio*, inicia Cicerón la tarea del *dociles parare*, anunciando desde el principio *de quibus dicturus sit*. Con ello consigue además una *captatio benivolentiae ab nostra persona* nada más empezar el discurso, puesto que, para evitar toda sospecha de arrogancia, presenta su intervención como directamente derivada de las palabras del acusador, como si estuviese improvisando; esto se denomina retóricamente *extemporalis oratio*[2].

La división dualista de que hemos hecho mención se inclina desde un primer momento en una de las dos direcciones, en lo que a importancia se refiere. Quedó ya esbozada, al mencionar la estructura temática, esta intención. Corroboremos ahora, mediante el estudio de los recursos formales, cómo del aparente paralelismo de la *distributio* la atención de Cicerón va a desplazarse, paso a paso y de forma velada, hacia una vertiente, el tema de la *invidia*.

El primer planteamiento de las dos cuestiones da la sensación de un absoluto paralelismo, mediante la presentación distributiva *altera... altera*; sin embargo, el contenido léxico marca ya una diferencia, apoyada también por una variación sintáctica: dos infinitivos *(niti* y *confidere)* y un adverbio *(magnopere)* se oponen a un infinitivo *(attingere)* y dos adverbios *(timide* y *diffidenter)*; está claro que desde ambos puntos de vista, sintáctico y léxico, se hace mayor hincapié en el tema de la *invidia* frente a *crimina venefici*.

Hasta este momento no ha expuesto de una manera abierta la mayor importancia de una de las partes; así, con *itaque* y la oposición equivalente de *invidia* y *crimina* que aparece en la frase, Cicerón pone el énfasis en hacer entender que ninguna de las dos va a ser soslayada *(nec subterfugere reticendo nec obscurare dicendo)*. Sería una especie de *praeteritio* inversa.

El *sed* que abre hace la primera objeción a la equivalencia de ambos temas, dando con ello lugar a una reinterpretación del caso. Vuelve a mantener el paralelismo de ambas partes, aunque invirtiendo el orden de exposición (antes *invidia* y *crimen*, ahora *crimen* e *invidia*), marcando de forma clara la diferencia de entidad de las dos cuestiones y, como consecuencia, el distinto tratamiento que requieren. El *autem* que sigue a *altera* en el segundo caso es el primer indicio de ello. Esta diferencia se hace patente en el texto mediante algunas oposiciones que hay que marcar necesariamente: de un lado se trata de *pars... propria iudicii vestri*; del otro, de *pars procul ab iudicio remota*; la una requiere un tratamiento *brevis et non magnae in dicendo contentionis*, la otra da a entender *quantum in agendo difficultatis et quantum laboris sit habitura*. La parte correspondiente al tratamiento de la *invidia* es ya

[1] Cf. *Inv.*, 1, 25.
[2] Quint., *Inst. Or.* 4, 1, 54-57.

más larga en este párrafo y, junto a la mencionada dificultad que ella entraña, Cicerón hace entrar en juego un nuevo balance de oposición que sirve de preludio a la base argumentativa de la segunda parte del exordio: de un lado se halla la opinión pública, de fundamentos poco fiables y de inclinaciones poco acordes con la *veritas*; del otro, la moderación y serenidad de los tribunales, en los que se puede encontrar el verdadero asiento de la justicia: el tema de la *invidia* es, en consecuencia, *contionibus seditiose concitatis accomodatior... quam tranquillis moderatisque iudiciis.*

Esta inclinación a dar preponderancia al problema de la *invidia* la justifica Cicerón haciendo ver que el asunto de la acusación de envenenamiento depende tan solo de la relación entre abogado y tribunal *(legitimae... quaestionis)*, con cuya imparcialidad se cuenta en principio, y no requiere por ello gran extensión. Es el otro tema el que plantea verdaderos problemas, porque está sujeto a la arbitrariedad de la opinión pública: se refleja esto en el contraste entre calificaciones peyorativas como *contio seditiose concitata* y otras de carácter positivo como *tranquillum moderatumque iudicium.*

El segundo *sed* neutraliza el anterior, pero sólo en parte. Si bien resuelve teóricamente las dificultades que lo expuesto plantea, de otro lado, el nivel de análisis ha quedado en distinto plano del que se hallaba: no se tratará después de la dualidad de temas, sino de la doble problemática del tema de la *invidia* (jueces frente a opinión popular).

Inicia el tratamiento con una *captatio benevolentiae ab nostra persona:* intenta atraer hacia sí la compasión y benevolencia del tribunal mostrando la dificultad en que se halla: *in hac difficultate... consolatus.* Continúa la dualidad temática en este parágrafo. Cicerón prepara el terreno para decantarse definitivamente por el aspecto de la causa que realmente le conviene tratar. Sigue la construcción paralela: en este caso la parte correspondiente a *crimina* está más desarrollada, pero con el objetivo concreto de iniciar desde aquí un trasvase de responsabilidad hacia el jurado, en lo referente a la *invidia*, que concluirá en el parágrafo 4. Hace constar que los delitos es costumbre dejarlos en manos del abogado, de quien depende la refutación. Por el contrario, cuando hay por medio una difamación, no basta con la habilidad del defensor, y es preciso que los jueces, independientemente de lo que en el juicio se diga, cuenten con este factor. La mayor extensión que en el párrafo dedica al problema de los *crimina* está, pues, encaminada a quitarle valor en lo que ha de seguir. De todos modos hay que dejar patentes ciertos contrastes que avalan esta idea: frente a un *consuestis audire* que corresponde al tratamiento de los *crimina*, hay un *debetis disceptare* de mayor fuerza; frente a una *dissolutio ab oratore*, propia de los *crimina*, en la *invidia* lo que importa es *non quid dicetur a nobis sed quid oporteat dici.* Por tanto, la función de los jueces en esta causa es fundamental, y en ello va a insistir Cicerón continua-

mente a lo largo del exordio, dirigiéndose a menudo a ellos (empleo frecuente del vocativo); no se dirigirá, por el contrario, en ningún momento al público, puesto que es el sujeto de la opinión hostil, soporte a su vez de la argumentación del acusador.

El argumento basado en la dualidad progresa en una nueva presentación, calificando a ambos temas con una adjetivación definida y recurriendo a la vez a un nuevo tópico: *in criminibus... proprium periculum, in invidia, causa communis;* el tópico se confirma con la cita *Inv.* 1, 23 para la consecución del *attentos facere: ea quae dicturi erimus... ad omnes aut ad eos qui audient... aut ad summam rem publicam pertinere* («lo que hemos de decir o atañe a todos, o a los que escuchan, o a los más altos intereses de estado»).

Con un conclusivo *quam ob rem* se cierra esta fase recogiendo la alternancia *altera... altera*, referida esta vez a las partes del discurso, a las que va a tratar de forma diferente: en una su objetivo es *docere* (la correspondiente a *crimina*), en la otra, su objetivo es *orare* (la correspondiente a *invidia*); en la primera ha de ganarse el interés, en la segunda ha de conseguir el apoyo. Termina con una *sententia*: «*Nemo est enim qui invidiae sine vestro...*», nuevo elemento que añade a la *captatio benevolentiae*, en este caso *ab iudicum persona*.

Con *equidem* se pasa, al comienzo del parágrafo 4, de un planteamiento general a la postura personal del orador; esto se lleva a cabo por medio de una *dubitatio, quo me vertat nescio*, que corresponde fielmente a las indicaciones sobre la *insinuatio* del *Inv.* 1, 25: «*aut dubitatione uti, quid primum dicas aut quid potissimum loco respondeas*». Mediante este tópico Cicerón se centra ya definitivamente en el tema de la *invidia*. Insiste en la idea de que, en los casos como éste, en que la *invidia* es un obstáculo grave, la responsabilidad es totalmente de los jueces; al orador sólo le corresponde la exposición de los hechos. Muy hábilmente, introduce tres interrogaciones retóricas encaminadas a esta conclusión; las dos primeras admiten, mediante la *permissio*, un lugar común de la *elocutio*, la existencia de *infamia iudicii corrupti*, y la notoridad que ha llegado a tener el asunto, ésto último por medio de una gradación: *agitatam in contionibus, iactatam in iudiciis, commemoratam in senatu*. En la tercera, el orador se confiesa impotente ante la opinión hostil con que ha de enfrentarse. Así pues, las tres interrogaciones retóricas son una especie de premisas para una argumentación cuya conclusión sigue inmediatamente: 1/ el delito de soborno es un hecho; 2/ se ha llegado a conocer en todos los ámbitos; 3/ es casi imposible hacer cambiar la opinión que sobre él se ha formado. En conclusión, los jueces son los únicos capacitados para clarificar los hechos y hacer justicia con su sentencia. Esta conclusión es la que se plantea con *non est nostri ingeni, vestri auxili est.* Al introducir de forma explícita por primera vez la idea del necesario *auxilium* por parte de los jueces en la causa que le ocupa, se recoge la idea de *subsidium*, ya propuesta en la *sententia* que cerraba la primera parte. El *auxilium*

aparece vinculado a la primera mención de la *innocentia* de Cluencio, que el defensor, prejuzgando una conclusión positiva, pone de relieve contraponiéndola con *calamitosa fama*, sinónimo de *invidia*; desarrolla a continuación esta idea con un tópico que incluye el patetismo en la forma *(perniciosissima flamma atque in communi incendio)*, y la idea del interés colectivo del asunto en lo que se refiere al contenido *(commune* es una nueva referencia a *causa communis)*. Con la metáfora del fuego aplicada a la *invidia*, que se repite en los parágrafos 137 y 200 del discurso, se intenta marcar el carácter dinámico y expansivo del concepto, que señalamos al principio. *Subvenire*, abunda en la idea presentada por *subsidium* y *auxilium*. Como corolario de la idea de que los jueces han de ser soporte de la justicia, especialmente en este caso, se inserta a continuación una serie de oraciones en que se opone la *veritas* a la *falsa invidia* en un desarrollo antitético, cuya denominación retórica es *contentio*, uno de los recursos de la *exornatio sententiarum*. Hay que hacer notar que en este caso, el orador considera insuficiente la idea de *invidia*, frente a la de *veritas*, y la refuerza con un adjetivo, situando de paso la expresión en la línea de la supuesta *innocentia* del acusado. La *contentio* de que hemos hablado se realiza en los niveles verbal y sustantivo: *dominetur/iaceat; valeat/repudietur; habeat impetus/consenescat.* A nivel sustantivo, *contionibus/iudiciis; opinionibus-sermonibus/ingeniis; imperitorum/prudentium; repentinos/spatio interposito.*

La alternancia de las dos presuntas acusaciones se sustituye aquí por la dualidad de intereses políticos implícita en la oposición de la opinión pública y la de los jueces: *contiones-sermones opinionesque imperitorum/iudicia prudentium.* Tras la lectura de la totalidad del discurso se llega a la conclusión de que este tema supone un segundo leitmotiv: la *invidia* tiene su asentamiento en las *contiones* de la plebe, manipuladas por los tribunos; la *veritas* es patrimonio de los tribunales constituídos por ciudadanos respetables. La importancia que Cicerón concede a esta idea queda corroborada al leer las palabras con que cierra el discurso: *ut omnes intellegant in contionibus esse invidiae locum, in iudiciis veritati* («que todos comprendan que el lugar de la *invidia* es la asamblea, el de la verdad, los juicios»). Hay que hacer notar que *opinio*, atribuída a los *imperiti*, adopta el carácter peyorativo que ya anunciaba la *opinio* de 4 *(tantam opinionem, tam...)*. Se cierra la argumentación con el tópico del *mos maiorum*, es decir, la apelación a la autoridad del pasado, expuesta aquí en forma de *definitio*, construída negativamente: *sine invidia culpa plectatur, et sine culpa invidia ponatur*, que supone una justificación del carácter ilegal de la *invidia;* nótese que en este caso *invidia* tiene un valor genérico y es la contrapartida de *iudicium aequum.*

Termina esta parte con un nuevo *quam ob rem* que introduce dos peticiones directamente derivadas de lo expuesto, encabezadas por *primum* y *deinde*. La *invidia*, que ya ha quedado adjetivada como *falsa*, y que anteriormente también fue unida a conceptos como *contio* y

opinio imperitorum, y que en la máxima era contrapuesta al *iudicium aequum* avalado por el *mos maiorum*, gracias a una ampliación semántica se identifica con *praeindicati*. En la primera de las peticiones, Cicerón pone de relieve la incompatibilidad del *praeiudicium* con la *auctoritas* y *nomen iudicum;* en la segunda, la contrapartida de *praeiudicium* es *ratio* y *veritas*. En este párrafo se puede apreciar el doble oficio de Cicerón: por una parte, juez en la *quaestio de repetundis*, de ahí la primera persona del plural, *amittemus*, y la petición de imparcialidad; por otra, su papel de defensor, que le ha hecho prejuzgar la inocencia de Cluencio, como hemos dicho más arriba.

Con la sucesión de condicionales, en las que encontramos una gradación *(convellere, labefactare, extorquere)*, con la insistencia en la idea de justicia *(aequissimum, aequis)*, y el claro intento de diferir la formación de un juicio por parte de los jueces, y de supeditarlo a su intervención (*cum peroraro*, futuro), consigue Cicerón un efecto importante en orden a captar la atención de los jueces *(attentos parare)*.

Sin partícula introductoria y con referencia enfatizada a la primera persona *(ego me)* vuelve Cicerón a abordar el tema de la *invidia*, haciéndose reiterativo en la constatación de las dificultades, resaltadas por medio de un léxico recurrente que se repite a lo largo del parágrafo 6; así, *opinio*, que ha adoptado una carga equivalente a la de *invidia*, como ya citamos en los parágrafos 4 y 5, se ha vuelto a repetir en el parágrafo 6 con el mismo sentido; ahora, en el 7, se presenta unido a *tacita*, participio adjetivado que nos remonta al *taciti* del parágrafo 6; en aquel caso Cicerón aconseja a los jueces que no pongan objeciones en silencio *(contraria... taciti)*; en éste, es la *opinio tacita* la única que ha llevado la voz cantante, y que se halla en el bando contrario *(ex contraria parte audiatur)*. Así Cicerón insiste en que si los jueces continúan con los prejuicios, se hallan en el mismo plano que la falsa opinión pública.

Vuelve con *sed* a hacer explícita la petición de atención y benevolencia *(ad me audiendum benivolentiam)*, para expresar que sólo con ellas es posible la solución justa. Esta exposición toma la forma de una máxima de valor universal, que abarca tres líneas, y que marca de nuevo, identificando *falsa infamia* con *invidia*, la contraposición de ambos términos a *innocentia*. El eje central de la máxima está situado en la pareja de términos opuestos *invidia/aequum iudicium*, coordenada que se repetía en la máxima del parágrafo 5.

De nuevo *quam ob rem* sirve de conclusión a esta parte, y, como resultado del cumplimiento de la máxima por los jueces, surge en el defensor la posibilidad de ganar la causa *(magna spes)*. La conclusión de esta parte, mucho más breve, trata de repetir la doble petición que hizo en el parágrafo 6: Cicerón debe ser escuchado para obtener la salvación del inocente Cluencio. Es el mismo esquema que encontramos en el parágrafo 6, suprimiendo la argumentación entonces usada.

Introduce el símil del hombre zarandeado, al igual que las naves, y que encuentra la seguridad del puerto —en este caso, en un tribunal que supuestamente había de ser para él funesto.

El parágrafo 8 constituye la conclusión del exordio. Comienza con una concesiva e introduce rápidamente un nuevo motivo, la *brevitas: tamen ne diutius oratione mea suspensa expectatio vestra teneatur; dum multorum annorum accusationi breviter dilucideque respondeo.* El núcleo de este parágrafo, y en realidad de todo el exordio, lo constituye la transposición de valores que se opera en la identificación de *invidia* y *crimen.* Hasta este instante había dos vertientes en la acusación, *crimen* e *invidia*, siempre contrapuestos. El intento ciceroniano de centrar la atención en la *invidia* llega a su culmen en esta *translatio:* ahora la *invidia* es un *crimen*, y pasa por tanto al plano factual de la acusación. En este sentido hay que notar que la palabra *periculum*, referida antes a *crimen*, se atribuye ahora a *invidia*, acompañada por el calificativo *communis.* Esta condensación de los dos objetivos del exordio, planteamiento del tema y petición de benévola atención, en tan pocas líneas, es otra figura retórica, que recibe el nombre de *frequentatio.* En el mismo plano puede destacarse la *commoratio* que supone la insistencia en la petición de atención. El planteamiento de contraponer el tiempo pasado al tiempo presente, *ante hoc tempus, hodiernus dies*, es paralelo a la contraposición entre *error* e *invidia* por un lado, y *potestas diluendi criminis* por otro, dejando constancia de que *crimen* ha adoptado un nuevo valor.

El reiterativo *quam ob rem* cierra de nuevo, ahora de forma definitiva, la parte que tratamos. La última petición *(quaeso ut)* no hace sino abundar en la idea de las repetidas súplicas al tribunal; recordemos *orare; postulare; implorare.* Con cuatro adverbios en la línea de los lugares comunes más frecuentes en retórica, brevedad y claridad en la exposición por parte del defensor, atención y apoyo por parte de los jueces *(breviter dilucideque/benigne attenteque)*, termina el exordio clarificando los cometidos de orador y auditorio.

Las funciones de la temporalidad verbal no son excesivamente relevantes; en ningún caso, salvo al final del parágrafo 6, (futuros encaminados a mantener la atención), se encomienda a los tiempos una tarea de importancia retórica; se limitan a estar al servicio de la estructura narrativa que mencionamos al principio: se hacen referencias al pasado al comienzo de la 1.ª y 2.ª unidades temáticas; del mismo modo, los parágrafos 6, 7 y 8 terminan con referencias al futuro en orden a preparar el desarrollo del discurso.

Conclusión

No es preciso insistir en que se trata de un discurso perteneciente al *genus iudiciale*. En primer lugar, parece que se acomoda desde el principio, y dentro de los *genera causarum*, a un *genus obscurum*, tal como lo define Cicerón: *in quo aut tardi auditores sunt aut difficilioribus ad cognoscendum negotiis causa est implicata* (*Inv.* 1,20). Ib. 1,21, hace constar que el *genus obscurum* tiene que utilizar como exordio el *principium*, y encaminarlo a *dociles auditores efficere: in obscuro causae genere per principium dociles auditores efficere oportebit.* Sin embargo, tan sólo emplea explícitamente *docere* para lo que se refiere a la acusación de envenenamiento, mientras que en el problema de la *invidia*, mucho más ampliamente tratado, utiliza al final *benigne attenteque*, como correspondería respectivamente a los *genera admirabile* y *humile*, según *Inv.* 1,21; en este punto es en el que se plantea la problemática, y donde resulta evidente que a la duplicidad de temas podrá corresponder un doble tipo de exordio. El exordio en conjunto puede considerarse como una *insinuatio* que pretende mediante el rodeo *(quadam dissimulatione et circumitione*, *Inv.* 1,20), llevar la causa hacia el tema de la *invidia.* Tan sólo dentro de los tres primeros parágrafos y en la parte correspondiente a la acusación de envenenamiento podría verse, mirada aisladamente, un *principium* acomodado al *genus obscurum;* pero éste es quizá otro ardid de Cicerón para que la *insinuatio* sea menos palpable. Por otra parte, la delimitación del *dociles facere* unido al *principium*, y del *benivolum facere* como exclusivo de la *insinuatio* no está totalmente clara en la teoría retórica; en *Ad Herennium*, por ejemplo, *principium* e *insinuatio* son dos formas diferentes de abordar una causa con los mismos objetivos, pero con la elección marcada por la dificultad que entrañe. Es también el mismo Cicerón el que en *De oratore*, 2, 310 afirma que la labor de *docere* ha de ser siempre la explícita, pero las otras dos deben acompañarla.

Ahora bien, teniendo en cuenta el tema de la *invidia*, el exordio se acomoda perfectamente al *genus admirabile* tal como lo define *Inv.* 1,20: *a quo est alienatus animus eorum qui audituri sunt.* Este tipo de *genus*

justifica plenamente el uso de la *insinuatio: sin erunt vehementer abalienati, confugere necesse erit ad insinuationem* (*Inv.* 1,21).

Esta opinión se ve confirmada por el comentario que Rufiniano hace sobre el *Pro Cluentio*, al que considera modelo de una forma de conducir la *insinuatio*, la ἀποπλάνησις, método que consiste en apartar progresivamente al problema central de la mente de los jueces, cuando plantea dificultades. Así, en este caso, la *res contrária*, como hemos dicho más arriba, se hallaría en el tema del envenenamiento.

Concluímos, pues, que se trata de una clara *insinuatio*, visible de forma evidente en la ya comentada transposición de valor semántico entre *invidia* y *crimen*. El posible *genus obscurum* al que correspondería el delito de envenenamiento se transforma en un *genus admirabile*, puesto que el aspecto en que centra su atención el defensor no es precisamente aquel en el que se apoyaba la acusación.

Bibliografía

Ediciones

BOYANCE, P., *Pro Cluentio*, París, Les Belles Lettres, 1953.
CLARK, A. C., *Pro Cluentio*, Oxford, 1905.
PUGLIESE, G., *L'orazione per A. Cluentio A.*, Verona, Arnoldo Mondadori, 1972.

ESTUDIOS

ALBRECHT, M., «Das Prooemium von Ciceros Rede (Pro Archia poeta) und das Problem der Zweckmässigkeit der «argumentatio extra causam», en *Gymnasium*, LXXVI (1969), págs. 419-429.
BARDT, C., *Zu Ciceros Cluentiana*. Program des Gymnasiums zu Neuwied, 1878.
CLASSEN, C. J., «Cicero Pro Cluentio im Licht der Rethorischen Theorie und Praxis», en *Rheinische Museum*, 108 (1965), págs. 104-142.
DAVIES, F. J., «Cicero's speech for A. Cluentius Habitus», en *Hermathena*, 2 (1876), págs. 387-422.
GILLINGHAM, A., *The proemia in Cicero's works on Philosophy, Politics and Rhetoric*, Cambridge, Mass. 1951.
HOENIGSWALD, G. S., «The Murder Charges in Cicero's *Pro Cluentio*», en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, XCIII (1962), páginas 109-123.
HUMBERT, J., «Comment Ciceron mystifia les juges de Cluentius», en *Revue d'Etudes Latines*, XVI (1938), págs. 278-296.
KANNEDY, G., *The Art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton University, 1972.
KROLL, W., «Ciceros Rede für Cluentius», en *Neue Jahrbücherfür die Klassische Altertum*, 1924, págs. 179 y ss.
LENDRUM, W. T., «Fausset's Pro Cluentio», en *Hermathena*, 14 (1888).
PÖSCHL, V., «Invidia nelle orazioni di Cicerone», en *Atti del I Congreso Internazionale di Studi Ciceroniani*, vol. II, Roma, 1961, págs. 114-125.
PORQUERAS MAYO-LAURENTI, «Notas bibliográficas sobre el prólogo en la literatura grecolatina», en *Estudios Clásicos*, XIII (1969), págs. 109-116.
— «Más sobre el prólogo en la literatura grecolatina», en *Estudios Clásicos*, XV (1971), págs. 205-212.
— «Más aportaciones sobre el prólogo en la literatura grecolatina», en *Estudios Clásicos*, XX (1976), págs. 155-176.
RAHN, H., «Zur Struktur des Ciceronischen Rede-Proemiums», en *Der Altsprachliche Unterricht*, XI, 1978.
WEINRICH, O., «Jean Paul und Ciceros Proömien», en *Rheinische Museum*, 90 (1941), págs. 71-77.
WOODLEY, «Cicero's Pro Cluentio. An ancient cause célèbre», en *Classical Journal*, 1947, págs. 415 y ss.